CORSO
DI LETTERATURA DRAMMATICA

DEL SIGNOR

A. W. SCHLEGEL

versione italiana con note

DI

Giovanni Gherardini.

VOL. II.

Milano,

DALLA SOCIETA' TIPOGRAFICA DE' CLASSICI ITALIANI.

1841

CONTINUAZIONE

DELLA

PARTE PRIMA.

N. B. Le *Note* dell' Autore sono indicate coll' asterisco, e si trovano riportate immediatamente sotto al testo; quelle del Traduttore sono indicate coi numeri arabici, e si trovano raccolte in fine del volume.

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA.

SEZIONE NONA.

Poeti drammatici italiani. — Pastorali del Tasso e del Guarini. — Considerazioni sui pochi progressi che hanno fatto gl' Italiani nel genere della tragedia.—Metastasio e Alfieri. — Che cosa erano questi due poeti. — Commedie dell' Ariosto, del Machiavelli, dell' Aretino, del Porta. — Commedie improvvisate con maschere. — Goldoni. — Gozzi.— Stato presente del teatro italiano.

Noi lasciamo qui l'Antichità classica per occuparci nella letteratura drammatica de' Moderni. Si può mettere in dubbio, rispetto all'ordine con cui trattar si deve questo argomento, se torni meglio discorrere di mano in mano intorno alle produzioni di ciascun popolo in particolare, o vero passar da un teatro ad un altro, secondo che si osservano le tracce d' una influenza straniera nelle idee che vi predominarono. L' Italia eresse la prima un teatro, e, dopo aver dato lezione alla Francia, la ricevette a rincontro da essa. Le opere spagnuole, forse ancor più che le italiane, servirono a perfezionare la scena francese; e Voltaire s' accostò alle forme adottate dagl' Inglesi, quando volle allargare la sfera della tragedia; ma gli esemplari dell'Antichità avevano già fermato in un modo troppo irrevocabile le idee e il gusto de' suoi compatriotti, ad essere ancor possibile di far loro ammettere un nuovo sistema. Il teatro spa-

gnuolo ed il teatro inglese non s'appropriarono quasi nulla di quello dell'altre nazioni, e sono rimasti pure indipendenti l'uno dall'altro. Essi hanno esercitata una potente azione al di fuori, e non hanno essi medesimi obbedito ad impulsi estranei: la loro istoria dee pertanto essere trattata a parte; e, per evitare la confusione, separeremo altresì l'istoria drammatica di ciascuno degli altri popoli, facendo notare di mano in mano le influenze straniere che a vicenda li diressero. Laonde vedremo che il principio dell'imitazione degli Antichi è quello che domina così appresso degl'Italiani; come appresso dei Francesi, dove che lo spirito romantico, od almeno una compiuta originalità regna fra gl'Inglesi e gli Spagnuoli.

Ho già mostrato come la religione cristiana aveva abolito gli spettacoli eccessivamente degenerati dei Greci e de' Romani, avanti pure che la conquista del mondo incivilito, fatta dai barbari del Nord, avesse posto fine a tutti i piaceri delle belle arti. Il genio drammatico non era stato ancora ravvivato dallo studio de' grandi modelli dell'Antichità, quand'egli emerse dal lungo sopore in cui s'era giaciuto durante il medio evo, e diede nuovamente alcuni segni di vita nelle opere così nominate allora *moralità* o *misteri*. Gl'Italiani avevano i primi conceputo il desiderio d'imitare gli Antichi in tutti i generi di poesia, e cercarono pure di far risorgere l'antico teatro. D'ordinario si nomina la *Sofonisba* del Trissino, la quale apparve in sul principio del secolo XVI, per la più antica delle tragedie regolari. Io non conosco tal composizione, ma so che l'autore era un freddo erudito; e poichè gli stessi dotti che più raccomandano l'imitazione de' modelli classici, giudicano quest' opera un tristo frutto di penosa fatica, noi possiamo rapportarci alla loro sentenza (1). È però notabilissimo come il Trissino, che si piccò d'osservare le forme antiche fino all'introdurre il Coro nel suo lavoro, si sia ardito di trasportare la

tragedia dal dominio della mitologia in quello dell'istoria.

Le pastorali del Tasso e quelle del Guarini meritano di far epoca un mezzo secolo più tardi. La loro composizione non è veramente tragica, ma è nobile ed anche ideale, e la poesia de' Cori è d'una grande bellezza. Tuttavia questi Cori non appariscono sulla scena, e non s'annodano all'azione; sono voci liriche e armoniose che sembrano echeggiar nell'aria. Queste pastorali erano certamente destinate al teatro; anzi abbiamo fondamento di credere che sieno state rappresentate a Torino ed a Ferrara con molta magnificenza, e che tutti gli accessorj ne fossero vaghi e di buon gusto. Con tutto questo, esse non ci dànno che l'idea dell' infanzia dell'arte. Benchè vi sia un intreccio generale ed uno scioglimento, l'azione sovente non progredisce nelle scene isolate; il che prova che gli spettatori, poco avvezzi a' vivi piaceri del teatro, si tenevano ancora contenti della placida pompa d'una bella poesia, nè conoscevano quell'agitazione e quella impazienza, che la rapidità del movimento drammatico può sola calmare.

Il *Pastor fido* soprattutto è una produzione inimitabile, inspirata dallo spirito romantico, come quella ch' è animata d'un amore entusiastico; essa porta nella sua forma la nobile e semplice impronta dell' Antichità, ed i gradevoli giuochi d'una fantasia poetica non sono nel *Pastor fido* che la velata espressione del sentimento più puro e più sublime. A nessun poeta fu concesso, quanto al Guarini, di unire le qualità distintive degli Antichi e de' Moderni. Egli dimostra di conoscere intimamente l'essenza della tragedia greca, facendo del Destino l'anima della sua finzione, e dando un colorito ideale a' suoi principali caratteri. Vero è che, avendo introdotto nella sua composizione alcuni esseri grotteschi, fu costretto di darle il nome di tragicommedia; ma le caricature che vi si presentano, altro non hanno di

volgare che i loro concetti, e i loro costumi esterni non sono in contrasto col rimanente del quadro. In cotal guisa i personaggi subalterni dell' antica tragedia, come gli schiavi ed i messaggieri, participavano alla dignità generale della composizione. Il *Pastor fido* del Guarini è dunque un fenomeno estremamente importante nell' istoria della poesia, ma non mise alcun frutto relativamente all' arte drammatica; ciò che si doveva in certa guisa aspettare (2).

Ritorno alla tragedia propriamente detta degl' Italiani. Dopo la *Sofonisba* ed alcune altre opere contemporanee, che Ranieri de' Calsabigi chiama *primi vagiti tragici* dell' Italia, si suole citare una moltitudine di tragedie de' secoli XVI, XVII e XVIII, nessuna della quali s' acquistò verace riputazione, o se non altro potè conservarla. È facile il vedere che gli autori ebbero la pretensione di uniformarsi alle regole d' Aristotile; e nondimeno il suddetto Calsabigi, Critico italiano, ma partigiano assoluto del sistema francese, fa la seguente dipintura di questi aborti teatrali: « Piani stravolti, complicati, intralciati, inverisimili, e sceneggiatura male intesa; « personaggi inutili; duplicità di azione; caratteri « improprj; concetti o giganteschi o puerili; versi « languidi; frasi stiracchiate; poesia non armonica, « o non naturale: ed il tutto poi corredato di descri- « zioni, di paragoni fuor di luogo, di squarci oziosi « di filosofia, di politica, intrecciati d' amoretti sve- « nevoli, di leziose parole, di tenerezze triviali, che « ad ogni scena s' incontrano. Della forza tragica, « dell' urto delle passioni, delle sorprendenti rivo- « luzioni teatrali, non ve n' è pur segno. » (*Let. premessa alle tragedie dell' Alfieri*).

Non è per noi possibile di fermarci a metter mano in tutta questa farragine drammatica, e passiamo a dirittura alla *Merope* di Maffei.

Questa tragedia, che apparve in sul principio del secolo XVIII, fece subito grande strepito in Italia, e

s'acquistò poscia molta celebrità presso degli stranieri, quando Voltaire, geloso d'avanzare Maffei, compose pure una *Merope*. Il disegno dei due poeti era di ritrovare nel soggetto, somministrato da Igino, il grande effetto tragico d'un' opera d'Euripide che più non possediamo. Voltaire, sotto il colore della lode, deprime, da rivale, la *Merope* del Maffei. Lessing, nella sua Drammaturgia, pronunzia da giudice illuminato un' imparziale sentenza. Mentre ch' egli concede a questa tragedia il merito della semplicità e della purezza di gusto, vi scorge l'opera d'un uomo versato nello studio dell' Antichità, ma non dotato dalla natura d'un talento drammatico, cui l'arte avrìa poscia perfezionato. La grande riputazione onde a' suoi tempi godette la *Merope* del Maffei, ne fa conoscere abbastanza ciò ch' erano, innanzi ch'ella apparisse, le tragedie italiane (3).

Dopo quest' epoca s'avanzarono sulla scena Metastasio ed Alfieri, l'uno verso la metà del secolo XVIII, e l'altro trent'anni appresso o in quel torno. Io ripongo nella classe, a cui ci occupiamo attualmente, i drammi lirici del Metastasio, come quello che ha la pretensione di eccitar serie commozioni d'animo, che mira all' ideale, e che in parte seguitò le forme che si sono volute prescrivere alla tragedia regolare (4). Lo scopo ch' egli si propone, è ben differente da quello d' Alfieri; e nondimeno entrambi, senz' avvedersene,furono governati dalle medesime opinioni. L'uno e l'altro,è vero,dichiararono egualmente di non appartenere alla scuola francese; ed anzi asserirono che, per timore di nuocere alla loro propria originalità, avevano diligentemente evitato di conoscere i *capi d' opera* del teatro francese; ma questa prudenza è già di sinistro augurio. Un poeta che ha l'intimo sentimento della maniera energica e ben determinata colla quale ha preso il suo soggetto, può senza tema studiare le opere de' suoi predecessori; egli vi guadagnerà rispetto all' arte, e imprimerà nondimeno le sue produzioni del proprio sigillo caratteristi-

co. Ma quanto a Metastasio e ad Alfieri, s'è pur vero che le tragedie francesi sieno rimaste loro sconosciute, o che non le abbiano lette se non dopo ch'ebbero composte le opere loro, è forza che una impercettibile influenza, diffusa nell'atmosfera letteraria, gli abbia modificati senza loro saputa. Questa comune direzione nelle idee di due uomini dotati di talenti ben dissimili, si spiega per diverse cagioni; primamente per la grande autorità che i poeti drammatici del secolo di Luigi XIV avevano acquistata in tutta l'Europa agli occhi de' letterati e delle persone colte; in secondo luogo per gli sforzi che fecero parecchi poeti stranieri a fine di dare la struttura francese alle loro opere teatrali; e in ultimo per la tendenza generale degli spiriti verso quella Critica negativa, cioè a dire intenta solo a notare i difetti, che si può chiamare la Critica francese. L'aria medesima di famiglia si riconosce in ambedue gli autori italiani; ma più manifesta apparisce in Alfieri che in Metastasio, per motivo dell'elemento armonico che domina nella poesia di quest' ultimo. Essa ritrovasi in una totale mancanza di spirito romantico, in una certa angustia d'immaginazione, nelle forme moderne e mal caratterizzate ond'è vestita così la mitologia come la storia, e finalmente in quella pretesa purezza tragica che degenera spesso in uniformità. Alfieri osservò sempre le unità di luogo e di tempo; e se Metastasio non osservò che l'unità di tempo, si è che le mutazioni di scena sono una circostanza di prima necessità pel melodramma. Alfieri non concede nulla al piacer degli occhi; egli si studia di conformare i suoi disegni alla semplicità antica più severa: laddove Metastasio, nella ricca varietà de' suoi intrecci, volle accostarsi a' modelli spagnuoli, e tolse particolarmente parecchie idee da Calderon (*). Nondimeno

(*) Questo è ciò che afferma espressamente il dotto spagnuolo Arteaga nella sua opera italiana sulla storia del teatro musicale (5).

l'unità ideale degli Antichi è totalmente sbandita dalle opere del primo di questi autori, e l'altro non seppe meglio di lui cavare dalla unione degli elementi opposti quella inaspettata armonia che forma il singolare incanto del genere romantico (6).

Apostolo Zeno, innanzi a Metastasio, aveva già depurato, o piuttosto spogliato il melodramma, poichè queste due espressioni sono frequentemente sinonime appresso de' moderni Aristarchi. Egli volle gettare le opere sue nella forma tragica, ed anzi nella forma francese, e quindi lasciò sì poco spazio allo sviluppo musicale, che si vide scacciato dal teatro del melodramma dal suo rivale Metastasio, il quale assai meglio conosceva il gusto de' suoi compatriotti. Un' arte prende, in genere, una falsa direzione qualora eseguisce, con isvantaggio e col sagrifizio del merito che le è proprio, ciò che un' arte differente può compiere con maggior perfezione e maggior facilità. È d' uopo attribuire simili sforzi inopportuni ad una sterile idea di regolarità; idea che si è voluto stabilire una volta per sempre, in vece di riconoscere lo spirito e le leggi particolari di ciascun genere di poesia.

La riputazione di Metastasio oscurò quella di Zeno, poichè, proponendosi lo stesso fine, egli ebbe un ingegno ben più flessibile, e meglio seppe adattarsi alle convenienze del maestro di cappella. Una perfetta purità nella dizione (7), una grazia ed una eleganza sostenute, hanno fatto riputare il Metastasio, da' suoi compatriotti, come un autor classico, e, per così dire, come il Racine dell' Italia. Egli ha soprattutto una dolcezza che ti rapisce, ne' suoi versi destinati al canto. Nessun poeta non ha forse mai posseduto, nel medesimo grado che egli, il dono di raccogliere in breve spazio i tratti più commoventi d' una situazione patetica. I monologhi lirici alla fine delle scene sono l'armonica espressione, più concisa insieme e più giusta, d' una disposizione dell'anima. Bisogna però convenire che Metastasio non dipigne

le passioni che sotto colori generalissimi; egli non dà nulla a' sentimenti del cuore che appartenga al carattere individuale, nè alla contemplazione universale. Quindi le opere sue non sono concepite con gran forza, e la poesia si contenta d'imprimere un lieve e facile movimento all'azione, lasciando alla musica la cura degli sviluppi brillanti e variati. Metastasio è un poeta compitamente musicale; ma, per continuare in questo paragone, egli non possiede che la parte melodiosa e cantante della poesia, senza mai farne vibrare le corde gravi, e senza conoscere i profondi e misteriosi effetti dell'armonia. Questa musica dolce e gradita diventa ancora ben presto assai uniforme; quando si sono lette alcune opere di tale poeta, si conoscono tutte, e tosto apparisce che la composizione generale manca di fisonomia. Non bisogna però essere troppo rigoroso; gli eroi del Metastasio, è vero, sono galanti; le eroine spingono la delicatezza fino alla leziosaggine; ma forse non si è per altro ripresa questa effemminata poesia, se non perchè non si pensava alla natura del melodramma. A me pare che non si possa rimproverare al Metastasio, che d'aver tolto a maneggiar soggetti, la cui natura grave e severa contrasta troppo fortemente con tutto questo grazioso frascheggiare; s'egli non si fosse preso a grandi nomi storici, se più sovente avesse ricorso alla mitologia od a finzioni puramente fantastiche, se avesse fatto sempre una scelta così felice, come allor quando compose il suo *Achille in Sciro*, dove il genere eroico si trova naturalmente mescolato col genere pastorale, questa galanteria, questo universal madrigale si sarebbero accordati colle figure de' suoi quadri, e si sarebbe eziandio permesso al poeta, se almeno c'intendiamo sopra ciò che debb'essere un'opera per musica, di lasciare ancor più liberamente spiegar l'ali alla sua fantasia; sono le sue pretensioni alla tragedia che guastarono il tutto (8). Le forze del Metastasio non erano da tanto, e la lusinghiera seduzione delle sue

massime amorose è assolutamente incompatibile coll'energia dell'espressione. Ho sentito un celebre poeta italiano affermare che i suoi compatriotti erano sempre commossi fino alle lagrime dalla poesia di Metastasio: non v' ha nulla da rispondere a tale testimonianza, se non che è questo uno spiacevole sintomo della costituzione morale d' un popolo (9). Non ci ha dubbio che la voluttuosa mollezza negli affetti e ne' pensieri non sia quello appunto che ha renduto Metastasio il poeta favorito de' suoi contemporanei. Egli ha de' versi, la dignità e la robusta concisione de' quali s' innalzano interamente a livello della tragedia; ma non pertanto vi si scorge non so che aria di smargiasseria che fa pensare ai giuochi di forza ed alla voce chiara e flessibile d' un cantante italiano (10).

La meravigliosa fortuna che fecero le opere del Metastasio in tutta l' Europa, e soprattutto appresso de' Principi, è dovuta ancora, fino ad un certo segno, all' esser egli il poeta titolare della Corte. L' officio suo, ch' egli esercitava con tutta l' anima, gli fece adottare un genere di composizione, di cui si possono trovare le tracce appresso di tutti gli autori drammatici che si posero nelle medesime circostanze. Un certo splendore sulla superficie senza veruna profondità; affetti e pensieri comuni, adorni del linguaggio poetico più scelto; da per tutto i riguardi della pulitezza nella maniera d trattar le passioni, le sciagure e i delitti; una scrupolosa osservanza delle convenevolezze, ed una morale in parole, laddove il complesso dell' opera respira la voluttà: tali sono le parti che misero in voga appresso del gran mondo le tragiche miniature del Metastasio (11). La pompa de' sentimenti generosi non v' è risparmiata, mentre che atroci delitti vanno congiunti ad intrighi di leggerissimo tessuto. Le amanti offese vi preparano terribili vendette, cui talvolta confidano ad amatori disprezzati. Quasi sempre vi si mira uno scellerato di professione, occupato a ordir perfide trame; ma

questo personaggio odioso non serve che a far risplendere la clemenza d'un Re magnanimo, il quale chiude il dramma con perdonare. Questa facilità con che abbominevoli traditori ritornano in grazia, sarebbe certamente disgustosissima, se, in questa lanterna magica di terribili casi, ci fosse realmente del serio. Ma l'avvelenato nappo è sempre allontanato a proposito, i pugnali cadono dalle mani omicide, o vengono loro strappati; nelle prigioni è costantemente un'uscita sotterranea, e l'eroe minacciato si trova improvvisamente fuor di pericolo. Il timore del ridicolo, questa coscienza de' poeti che scrivono per il bel mondo, è patentissimo in Metastasio. Qualunque ardimento, ch'esca dalle forme ricevute, è diligentemente evitato nelle opere sue. Non vi ha maraviglioso di sorte alcuna, perocchè un pubblico, che si picca di spirito forte non vuole ammettere prodigi, nè pure sulla scena stravagante del melodramma. Nondimeno questa timidezza non sempre garantì Metastasio da ciò ch'egli maggiormente paventava. Senza parlare dell'uso smoderato degli *a parte*, che spesso diventa ridicolo, tutti gli amanti in seconda linea appartengono di diritto alla parodìa. Si può in essi ravvísare un autore cicisbeo, il quale conosce a fondo tutte le gradazioni di questo stato, i patimenti e la felicità ond'esso è capace. L'amante favorito è in contrasto coll'amante disprezzato, il quale almeno osa lagnarsi; ma sugli ultimi gradini di questa scala si trova un infelice che sospira, che non s'avventura in tutto il corso dell'opera di toccare nè pure un motto dell'amor suo all'adorata principessa, e che offre l'immagine fedele del *patito*, chè in Italia così chiamansi gli amanti di tal fatta. Un simile personaggio trova pure il suo riscontro ne'personaggi femminili, e così l'amorosa caccia s'interseca in tutte le direzioni (12).

Non ci ha che un piccolo numero d'opere di Metastasio che si sieno sostenute sul teatro, perciocchè un nuovo genere di musica ha renduta necessaria un'

altra distribuzione nelle parole. Ne' drammi di questo poeta è raro che si trovino de' Cori, e le ariette, quasi sempre cantate da una sola voce, sono d'ordinario il segnale della partenza d'un personaggio. Sembra che le passioni, dopo aver fatto sentire nel recitativo quasi un lieve pigolare, s'innalzino allo spiegato canto dell' usignuolo nell' arietta. L'attore, superbo del suo trionfo, abbandona allora la scena coperto di gloria, e lascia gli spettatori in preda alla loro meraviglia. Si vuole di presente che ci sia maggior numero di duetti, di pezzi concertati, e che ciascun atto termini con un romoroso finale accompagnato dal Coro. Sarebbe veramente un problema difficilissimo pel poeta melodrammatico, il tentar di ricondurre ad un armonia comune le discordandi voci di passioni opposte, senza far nel medesimo tempo disparire i loro differenti caratteri; ma il poeta e il maestro di cappella d'ordinario si brigano assai poco di studiare un tal quesito, e ne lasciano la soluzione al caso.

Alfieri avea troppa fierezza e troppo ardire a volersi guadagnare il pubblico suffragio con molli seduzioni. Egli era profondamente nauseato dall' indolente morbidezza de' suoi compatriotti e dalla corruzione generale del suo secolo. La bile, collo sviluppar le forze dell' animo suo, gli fece spiegare una rara energia, de' principj stoici, e lo condusse a dipignere spaventevoli quadri de' delitti del dispotismo. La sua inspirazione è piuttosto politica e morale, che poetica, e lodar si debbono le sue tragedie in qualità d'azioni assai più che in qualità di opere. Il suo sdegno per la via calcata da Metastasio lo spinse in un altro estremo, e si può fra questi due poeti osservare il genere di contrasto simmetrico che offrono le opposte caricature. Se la Musa del Metastasio è una Ninfa voluttuosa, quella dell' Alfieri è una fiera Amazzone o una dura Spartana. Egli aspirava a divenire il Catone del teatro; ma senza dubbio non si risovveniva che il poeta tragico può ben essere uno

stoico, ma che stoica non debb'essere la tragedia medesima, s'ella è pur destinata a commuovere e toccare il cuore. Lo stile aspro e spezzato dell'Alfieri è talmente povero d'espressioni figurate, che si direbbe essere i suoi personaggi interamente privi di immaginazione. Egli voleva dare una nuova tempra alla sua lingua materna, e non fece che spogliarla della sua leggiadria, caricandola di rigidità e durezza. Non pure egli non ha il senso dell'armonia, ma egli manca d'orecchio a segno che ne lacera il timpano colle dissonanze più insopportabili (13). Certamente la tragedia, per mezzo de'nobili sentimenti ch'ella inspira, deve innalzare la nostr'anima di sopra alla potenza de'sensi, ma non bisogna ch'essa cerchi di spogliare la vita delle sue seduzioni anche più pericolose; e con mostrarci tutti i repentagli che minacciano la virtù, essa fa risaltare la maestà della virtù medesima. Quando leggiamo le tragedie d'Alfieri, ne pare d'essere trasportati in un mondo più tetro e d'un aspetto più dispiacevole. Una finzione in cui gli avvenimenti giornalieri appajono eccessivamente tristi, ed in cui le insolite catastrofi hanno qualche cosa di terribile, somiglia ad un clima il quale unisse in sè le folte nebbie de' verni del nord colle fiammeggianti tempeste della zona torrida (14).

Avrebbe il torto chi s'immaginasse che Alfieri abbia dato segno di maggiore accortezza e profondità che Metastasio, nella imitazione de' caratteri; egli presenta la natura umana sotto un aspetto differente, ma del pari interamente uniforme. I suoi personaggi sembrano abbozzati sovra semplici astrazioni, ed egli getta duramente il bianco e il nero l'uno appresso dell'altro. I malvagi palesano, nelle sue tragedie, la loro scelleraggine a volto scoperto; nè certamente noi potremmo riconoscerli a questo contrassegno nella vita comune: ma quello in cui l'Alfieri è veramente senza scusa, si è ch'egli non rende amabili i suoi personaggi virtuosi (15). Quando si vede ch'egli spoglia la sua finzione d'ogni seducente grazia e sino

de' semplici ornamenti della favella, si crederebbe ch' ei lo faccia con una severità meditata, per andar più direttamente al suo scopo morale; ma senza dubbio la natura aveva negato i suoi doni più lusinghieri a questo caustico ingegno. Ignorava egli che il poeta non esercita alcun potere sul cuore umano, se non per mezzo degl' incanti dell' arte sua (16)?

Le tragedie dell' Alfieri non offrono verun riscontro coi modelli classici dell'Antichità, i quali non furono pur conosciuti da questo poeta, se non verso la fine della sua carriera drammatica; e se paragonar si vogliono alle tragedie francesi, nella cui classe parrebbe che si dovessero riporre, non faranno certo miglior mostra (17). Nondimeno il disegno n' è forse più semplice, e il dialogo più naturale; come anche si conta per un gran merito d' Alfieri l' aver egli saputo far senza di confidenti, e in questo soprattutto si trova ch' egli diede perfezionamento al sistema francese; per avventura egli non potea meglio soffrire i ciambellani e le dame d' onore sulla scena, che nella realtà. Ma qualunque sia l' importanza che si attribuisce ad una simile innovazione, è uopo convenire che le opere dell' Alfieri non hanno quello splendore e quella venustà di stile, quelle dilicate gradazioni, que' sagaci preparamenti, quella saggia disposizione e quel successivo interesse che si notano nelle migliori tragedie della scena francese. Si paragoni, per esempio, il *Britannico* di Racine coll' *Ottavia* d' Alfieri. L' idea d' entrambe queste tragedie è dovuta egualmente a Tacito; ma quale dei due poeti meglio comprese questo Istorico sì famoso per la sua profonda penetrazione? Racine fe' manifesto com' egli conosceva il lato cattivo de' costumi delle Corti, e soprattutto come aveva studiato lo spirito di Roma sotto gl' Imperatori. Se Alfieri, per l'opposto, non dicesse che la sua *Ottavia* è figlia di Tacito, ognuno si sarebbe più presto immaginato ch' ella traesse l' origine sua dal preteso Seneca. Egli vi dipinge il tiranno co' medesimi colori che usano gli scolari

ne' loro esercizj oratorj. Puossi mai riconoscere in cotesto Nerone, sempre furente e minaccioso, quel mostro che pareva, al dir di Tacito, creato dalla natura per nascondere l'odio suo sotto il velo delle carezze? Puossi mai riconoscere in esso quell'effemminato pieno di vanità e di capricci, che fu da prima crudele perchè era vile, e quindi perchè si risvegliarono nel suo seno inclinazioni sanguinarie (18)? L'Alfieri, nella sua *Congiura de' Pazzi*, non colse lo spirito di Machiavelli con maggiore accortezza od in un modo più poetico. Queste tragedie ed altre ancora, come il *Filippo* ed il *Don Garzia*, ch' egli trasse dall' istoria moderna, non presentano nulla che caratterizzi un secolo od un popolo in particolare, nè tampoco egli seppe dipingere gl'Italiani. Probabilmente, le idee ch' egli s' avea fatto dello stile tragico, s' opponevano a qualunque determinazione precisa del costume locale (19). D'altra parte, i grandi soggetti della tragedia greca, come quelli appartenenti ai casi d'Oreste, pèrdono fra le mani d'Alfieri tutta la loro pompa eroica, e assumono una tinta moderna e quasi borghese (20). Ciò ch' egli seppe meglio dipignere, è la vita pubblica de' Romani; e la tragedia di *Virginia* in ispezialità guadagna prodigiosamente ad esser l'azione intera nel Foro, e in gran parte sotto gli occhi del popolo. Del rimanente, se questo poeta osserva l' unità di luogo, è perchè egli colloca la scena in un modo così poco apparente e così indeterminato, che la crediamo in qualche oscuro ridotto, ove non usano che congiurati (21). Egli cerca talmente la semplicità, che priva i Re e gli eroi di tutto il loro splendido corteggio; pare ch' essi vivano in un mondo spopolato (22). Questa solitudine del teatro è soprattutto manifestissima nel *Saulle*, ove si suppone che il Re si trovi fra due eserciti nel momento d'una pugna decisiva. Questa tragedia però risplende mirabilmente fra l'altre pel colorito orientale che vi campeggia, e pel volo veramente lirico che spiega la poesia nella dipintura

dell' alienazione di mente di Saul (23). La *Mirra* è un soggetto eccessivamente ributtante, che non si poteva tentare senza temerità, di mettere sulla scena (24). Lo spagnuolo Arteaga criticò questa tragedia ed il *Filippo* con giudiziosissima severità (25).

Aggiugnerò alcune riflessioni sui successori d' Alfieri, quando volgeremo uno sguardo allo stato attuale del teatro in Italia. Ora torno sul filo per toccar brevemente la storia della commedia italiana.

Ella non offerse in sul principio, che una servile imitazione degli Antichi; e gli autori, dopo che si furono per lungo tempo contentati di trasportare nella loro lingua le commedie di Plauto e di Terenzio senz' aver riguardo alle differenze degli usi e dei costumi, si abbandonarono alle più strane stravaganze della loro immaginazione (26). Si posseggono delle commedie composte dall' Ariosto in prosa, e dal Machiavelli in versi sciolti chiamati *sdruccioli* (27). Uomini di questa fatta non potevano produr nulla che fosse interamente indegno di essi; ma pure l' Ariosto s' appropriò così alla cieca le idee degli Antichi, che non potè lasciarci alcuna dipintura di costumi, in cui sia verità e vita (28). Machiavelli non commise questo medesimo errore se non quando volle copiar Plauto nella sua *Clizia*. La *Mandragola* e un' altra commedia senza titolo fanno ben conoscere i costumi di Firenze, ed anche troppo fedelmente. Un marito semplice ed ingannato, e un frate corruttore ne sono i principali personaggi. Alcune vicende, simili a quelle che si trovano nelle novelle del Boccaccio, vi sono chiarissimamente esposte in un dialogo vivo e ardito; ma non pertanto appena si può dire che queste sieno opere teatrali, e l' intreccio rozzamente ordito non produce alcun effetto drammatico (29). Si potrebbero dare alcune lodi a tali commedie stimandole quai mimi, cioè a dire quali imitazioni spiritose della vita comune e degl' idiomi popolareschi: esse rassomigliano ancora a queste medesime opere latine per le male creanze che vi re-

gnano. È però vero che in Italia, a que' tempi, la licenza del parlare era estrema. Le commedie di Pietro Aretino la spingono all' ultimo grado. Pareva allora che gl' intrighi d' amore illegittimi dovessero costituire gl' intrecci della commedia, e che lo spirito di libertinaggio fosse il genio comico.

Prima di quest' epoca, e fin dal principio del secolo XVI, si fece un tentativo, unico nel suo genere, per dare ad un piccolo romanzo serio la forma drammatica e gli ornamenti della poesia. Questo dramma, la *Virginia* dell' Accolti doveva tenere un posto di mezzo fra la commedia e la tragedia: io non potei procurarmelo; ma sulla relazione medesima che ne porge Bouterweck (*), mi pare che questo autore lo critichi molto ingiustamente. Esso deve somigliar grandemente alle opere del teatro spagnuolo, non ancora perfezionato, e vi si trovano pure delle stanze d' una misura regolare (**). Gli esperimenti fatti per introdurre in Italia il dramma romantico, sono sempre tornati vani al pari di tutti gli sforzi che si fecero in Ispagna per rifondere le opere teatrali giusta le regole degli Antichi, e, più tardi, giusta quelle de' Francesi. I gusti opposti delle due nazioni erano troppo fortemente determinati a poter loro far prendere una nuova direzione.

Esiste una commedia del Tasso, che si potrebbe chiamare un romanzo diffuso, in forma di dialogo. Nell' angusto spazio di cinque atti, ci si vede ammucchiata una folla d' avventure straordinarie senza una cagione che le produca, senza una ragione che le spieghi: questi avvenimenti, posti senza prepara-

(*) *Istoria della poesia e dell' eloquenza*. T. I, p. 334 e seguenti.

(**) Il disegno di questo dramma, come ne lo descrive Bouterweck, è precisamente lo stesso che quello dell' opera di Shakespear: *E tutto bene ciò che a ben riesce*. Esso non poteva dunque in veruna maniera essere assoggettato alle unità di luogo e di tempo (30). Pare che Shakespear sarà maltrattato in questa istoria.

zione gli uni a fianco degli altri, dànno al tutto un colore crudo e tagliente, da non si poter sopportare. Biasimevoli imprese vengono presentate con tutta la possibile chiarezza; un avvenimento qualunque ne impedisce le conseguenze; ed è questo che ne debbe divertire. Non pare da credere che l'autore di tale opera sia quel medesimo Tasso, i cui sentimenti a un tempo delicati e cavallereschi si esprimono con tanta leggiadria nella *Gerusalemme liberata;* di sorte che si mise in dubbio che la detta commedia fosse veramente produzione di lui. Con tutto questo, vi si trova una grande ricchezza d' invenzione se così può chiamarsi un cumulo d' avventure talmente avviluppate ch' è difficilissimo di seguirne il filo (31).

Una moltitudine di commedie italiane della stessa epoca hanno un intreccio parimente imbrogliato, che si sviluppa con meno ordine ancora e con minore felicità; sembra che sieno esse destinate soprattutto a divertire colla loro inurbanità. Le commedie però di Giambattista della Porta meritano d' essere distinte da quelle di tal classe: vero è che, al pari di tutte le altre, sono anch' esse ordite in modo che si manifestano per imitazioni di Plauto e di Terenzio, o per novelle distese in dialogo; ma si scorge eziandio nelle scene amorose, che l' autore introduce spesso l' espressione d' una dilicata tenerezza la quale splende in mezzo alla solita rozzezza dell' antica commedia italiana, e forma un vivo e singolare contrasto colla sustanza del soggetto (32).

Nel secolo XVII, ed allorchè il teatro spagnuolo brillava di maggior luce, gl' Italiani ne tolsero parecchie opere, ma quasi sempre le sfigurarono. La parte seria e regolare dell' arte drammatica fu intanto più trascurata in Italia, in quanto che le persone del bel mondo corsero dietro all' opera per musica, e il popolo alle burlette improvvisate e con maschere. Bisogna però confessare che quest' ultimo genere non è privo d' interesse per l' osservatore, poichè i tratti più notabili del carattere nazionale, e tutte le

differenze di linguaggio e di costume vi sono afferrati con una sagacità e con un brio straordinarj. Benchè sempre si presentino i medesimi personaggi, non è per questo che non vi sia grande varietà d'intrecci ; in simile guisa si vede, nel giuoco degli scacchi, un piccolo numero di pezzi, ciascun de' quali si muove sempre d'un modo, dar luogo ad una infinità di combinazioni. Nondimeno l'uso dell' improvvisare può facilmente introdurre sulla scena una scipita volgarità. Questo inconveniente debbe esistere, anche in Italia, tuttochè l'estro comico, la vivacità dell' immaginazione, e un cotal garbo nella stessa buffoneria, sieno quivi doni quasi che universali.

Goldoni, che apparve in sulla metà del secolo scorso, giunse a purgare la commedia italiana, e ottenne sì grandi successi, ch' egli si vide quasi esclusivamente arbitro della scena. Non si può negare a questo poeta una grande cognizione del teatro, ma non trovasi in esso nè quella profondità nell'arte di caratterizzare, nè quella ricchezza d'invenzione, che sole possono sostenere la grande riputazione d'un autore. Le sue dipinture di costumi hanno della verità, ma non escono mai dalla regione delle consuetudini giornaliere, ed egli ritrae sempre la vita in superficie. Siccome nelle sue commedie v'è poco movimento progressivo, e inoltre s'aggirano esse continuamente intorno al medesimo punto, così ne lasciano in uno stato di languore e di noja, che pare esser quello della società che rappresentano. Goldoni ha pressochè escluso le maschere, e non supplisce al loro effetto comico con verun mezzo di giocosità che gli sia proprio. Egli non ha conservato che Arlecchino, Brighella e Pantalone; e questi personaggi ancora gli ha renduti molto scipiti, e ha dato loro poca parte nell' azione. Oltredichè egli riproduce di continuo i medesimi caratteri, e sì poco pretende di offerirli per nuovi, che sempre li presenta sotto a' medesimi nomi. La sua *Beatrice* e la sua *Rosaura*, per esempio, sono sempre la fanciulla alle-

gra e la fanciulla sensitiva; egli non vi ricerca altra distinzione (33).

L'ammirazione universale ch'eccitò Goldoni, fece scapitare le commedie con maschere; nondimeno, siccome si trovava allora in Venezia una compagnia d'attori rinomatissimi in questo genere, Gozzi volle sostenerla. Questo autore diede la forma drammatica a veri racconti di Fate, e vi fece camminar di fronte una parte seria e poetica con una parte grottesca, ove tutte le maschere avevano il loro pieno sviluppo: simili commedie sono d'un effetto il più grande che mai. Sono esse ordite con estremo ardimento; l'invenzione è piuttosto originale che romantica, e tuttavia sono in Italia le sole composizioni drammatiche ove regnino i sentimenti dell'onore e dell'amore. L'esecuzione poco elucubrata di queste commedie dà loro l'aspetto d'un abbozzo tirato giù come la penna getta; ma tale abbozzo è pieno d'immaginazione, i tratti ne sono fermi e robusti, tutti i colori vivi e spiccati, e gli oggetti ch'esso rappresenta, colpiscono per modo la fantasia, che il popolo vi piglia grandissimo diletto: laonde Gozzi diceva che i suoi compatriotti amavano il gagliardo. Dopo che questo autore ebbe come dire esausto le novelle orientali, si diede a rifare alcune commedie spagnuole, e spezialmente quelle di Calderon; ma fu di gran lunga meno felice in questi nuovi tentativi. Il suo pennello duro e rozzo non poteva rendere il fresco e trasparente colorito d'una poesia eterea; egli ne fece sparire i tocchi leggieri e le molli gradazioni; i suoi goffi personaggi grotteschi davano un certo che di pesante e di puntellato alla sua favola, laddove il brio del *Gracioso* (buffone spagnuolo) ha molto più di delicatezza. Nelle prime opere del Gozzi, a riucontro, il maraviglioso della stregoneria faceva un sorprendente contrasto col maraviglioso della natura umana, cioè a dire colla bizzarra follìa de' differenti caratteri, sì fortemente ritratta dalle maschere. Finalmente questa capricciosa imitazione

della vita, o ne mostrasse il lato ridicolo, o vero il lato serio, oltrepassava la realtà in tutti i versi. Gozzi avea trovato una miniera assai più ricca ch' egli stesso non credeva, e per avventura non sentì tutto quello che racchiudevano le sue proprie invenzioni. Le sue maschere burlesche rappresentavano quella parte prosaica dell' umana natura che mette in ridicolo la parte poetica, ed erano la personificazione dell' ironia. Io svilupperò quello che intendo per ironìa, quando cercherò di giustificare la mescolanza dell' allegro col serio nel dramma romantico; per ora basti il dire che l' ironìa è la confessione più o meno espressa dell' eccessiva preponderanza accordata, in una composizione letteraria, alla sensibilità, od alla fantasìa; confessione che frammischiata colla stessa composizione, tende a ristabilirvi l' equilibrio (*). Gl' Italiani non videro tutto il profitto che si potea cavare da questo doppio aspetto della vita, nè mai cercarono di unire, come fece Gozzi, ma con digradamenti più fini, i magici prestigi della poesia coll' incanto più naturale della giovialità. Ad onta della immensa distanza che separava questo genio incolto dai grandi maestri nel genere romantico, si sarebbe dovuto comprendere ch' egli aveva, al pari che essi, afferrata una disposizione fondamentale della natura

(*) Siccome questa frase è sembrata oscura anche nel testo tedesco, il traduttore (*francese*) giudica necessario di sviluppare il pensiero ch' essa esprime. Un dramma poetico è mantenuto in un giusto equilibrio, allorchè ha esercitato le diverse facoltà del poeta, e tende a mettere in azione le medesime facoltà nell' anima dello spettatore. Ora, quando certi personaggi hanno una tinta d' orgasmo patentissimo, vi s' introducono altri personaggi, chiamati ironici, i quali fanno risaltare in diverse maniere l' esagerazione de' primi, e cagionano essi medesimi una impressione interamente opposta. Questi personaggi giovano a manifestare che il poeta volle bilanciare effetti straordinarj gli uni per mezzo degli altri, e che desiderò d' introdurci in un mondo creato da esso, ove tutti i colori, comechè molto più taglienti e più sfolgoreggianti che non si veggono in natura, non sono per questo privi d' armonia. *Nota del Traduttor francese.*

umana; e sembra quindi che sorger ne dovesse un successore il quale perfezionasse i suoi crudi abbozzi. Ma gl' Italiani non hanno considerato le opere sue, se non come stravaganti produzioni d'una fantasìa sregolata, e si sono ascritti a dovere di sbandirle dal loro teatro (34).

Le classi della società che aspirano soprattutto al titolo di spiriti colti, ebbero a sdegno la commedia con maschere, e l'abbandonarono agli spettacoli popolareschi ed ai burattini. Un simile disprezzo reagì sopra le maschere in un modo svantaggioso, poichè nessun attore dotato d'ingegno volle più sostenere questa sorte di personaggi, sicchè la tradizione della maniera gaja e spiritosa, con cui venivano essi rappresentati, si andrà insensibilmente perdendo. Questo genere nondimeno è l'unico in Italia, in cui le persone che cercano al teatro l'originalità e un passatempo veramente drammatico, possano trovar diletto (35).

I più de' nuovi autori tragici seguono le tracce dell' Alfieri, ed anzi sono a lui sottentrati sulla scena; poichè, sebbene imponga la moda d'ammirar molto questo poeta, si trova ch' egli è troppo duro e troppo energico per essere l'opere sue sopportate alla rappresentazione (36). Ma siccome i principj da lui stabiliti sono assolutamente falsi, così le opere, del resto pregevoli, date in luce da suoi successori, ricadono di necessità ne' difetti de' loro modelli. Queste composizioni stoiche, prive di qualunque incanto musicale e pittoresco, che non hanno nè gruppi, nè armonia, nè possibilità d'eccitare dolci commozioni, riescono d'una monotonia veramente mortale sopra que' teatri ove rimbomba una declamazione enfatica e strepitosa, che non è mai raddolcita dagli accenti della sensibilità (*). Giovanni Pindemonte

(*) I soli Cantanti ricevono in Italia un ricco salario, e quindi ne segue che i Comici, a' quali non si domanda che di riempiere le lacune fra il canto e la danza, non posseggono pure i

s' ingegnò d' allargare il dominio della tragedia italiana, e di spignere ad un grado più alto di verità e di naturalezza alcune composizioni tratte dall' istoria. Tuttavia, siccome il genere storico esige precisione nell' indicazione delle circostanze, questo autore ebbe vivi rimproveri da' Critici del suo paese, i quali gli diedero accusa d' avere umiliato il coturno, e d' essersi pure alcuna volta dipartito dall' esatta osservanza delle regole convenute. Il verso tragico italiano è molto sdegnoso, e non ammette le particolarità indispensabili al genere storico, come per esempio i nomi proprj moderni (37). È dunque forza di scrivere in prosa queste sorti di opere, e si dà loro il nome di drammi istorici (38). Sembra che gl' Italiani abbiano tacitamente ammesso per principio che il verso di undici sillabe non rimato, e ch' essi chiamano *verso sciolto*, è l' unico che convenga al teatro. Io confesso di non comprenderne la ragione. Questo verso è di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco per la varietà e l' espressione metrica, tanto per motivo delle sue continue desinenze *femminili*, quanto perchè la lingua italiana, che possiede accenti e non quantità, non gli può dare un ritmo distinto. In oltre, gl' Italiani sogliono così frequentemente spezzare i loro versi, e dividerli in tante maniere, che l' orecchio ne perde del tutto l' i-

---

primi elementi dell' arte loro, una pronunzia pura ed una memoria esercitata. Essi non si prendono alcun pensiero d' imparare la loro parte, dimodochè sui teatri d' Italia si ascoltano tutti i personaggi a doppio: il rammentatore parla così forte come gli attori degli altri paesi; ed i Comici, per non essere confusi con esso, gridano quanto n' hanno nella gola. Quando la smemoraggine di tutte le parti minaccia di far cadere la rappresentazione in un disordine irreparabile, il rammentatore dà proprio una commedia a parte tutta sua, slanciandosi, fuor di sè, verso tutti gli attori ad uno ad uno. Non ci ha nel mondo, per quello ch' io credo, se non i Comici di Parigi i quali sappiano perfettamente le loro parti. I Tedeschi sono ad essi inferiori così per questo rispetto, come per l' esatta cognizione della prosodia.

dea (39). Alfieri credea d'aver trovato il vero mezzo di trarre profitto da questo verso per la tragedia, ma non fece che renderlo conforme al suo genere di dialogo, composto interamente di proposizioni sconnesse, senza trapassi felici e senza periodi eleganti (40). Forse ch' egli trasportò nell' opere sue l'abituatezza individuale d'un laconismo esagerato; e fors' anche fu sedotto, com' egli medesimo lo confessa, dall' esempio di Seneca. I poeti greci avrebbero esercitato sopra di esso un' influenza ben differente. È certo che la conversazione non ammette giri di frasi così complicati, come la cattedra oratoria; ma lo studio della brevità è pure un' affettazione. Nella lingua parlata, i racconti hanno sempre una certa concatenazione, i ragionamenti e le obbiezioni un certo sviluppo, gli affetti s' innalzano di quando in quando a quella pienezza d' espressione, a quell' eloquenza rapitrice, e talvolta a quella inspirazione lirica, le cui bellezze il vero ingegno non le si lascia sfuggire. Tutti i tuoni e tutti i movimenti della poesia sono già indicati dalla natura; altro non rimane che di trasportarli nel dialogo ideale della tragedia. La maniera del Metastasio; e, prima di esso, quella del Tasso e del Guarini nelle loro pastorali, mi sembrano assai più gradevoli e meglio adattate al teatro, che la monotonia del verso endecasillabo. Questi poeti non si assoggettano ad un ritmo uniforme; ora interpongono un settenario, ora chiudono con due versi rimati una serie di versi sciolti, talora eziandio fanno cadere una rima nel mezzo d'un verso, e le infinite gradazioni fra la prosa e la poesia preparano destramente l' uso dell' ottava o di qualunque altra strofa lirica. La rima e la costruzione ch' esige questa maniera, non hanno nulla di contrario al carattere del dialogo drammatico; e l' esclusione di qual si sia varietà nel metro, non può derivare che da una sterile idea di regolarità (41).

Non s' è mai trovata in Italia una misura di verso

che convenga alla commedia. Il verso sciolto, per comune consenso, non vi si può praticare, come quello ch'è troppo sdegnoso a piegarsi allo stile del dialogo famigliare. Il verso scelto dall'Ariosto, quello di dodici sillabe terminato con una vocale muta, tornerebbe infinitamente meglio (42). Esso offre una certa corrispondenza col trimetro degli Antichi, benchè abbia un poco più di monotonìa; ma, comunque si sia, finora se n'è fatto pochissimo uso. I versi *martelliani*, cattiva imitazione degli *alessandrini*, riescono sgradevoli all'orecchio: Chiari e talvolta Goldoni se ne servirono; ma Gozzi non gli adopera che per derisione. La grande difficoltà che offre la scelta del metro comico, è stata cagione che gli autori si sono attenuti alla prosa, con grande pregiudizio dell'eleganza e della perfezione dell'opere loro (43).

Gl'Italiani non hanno quasi commedie nuove, tranne al più alcune dipinture dialogizzate degli attuali costumi, più fredde e più languide ancora di quelle di Goldoni. Non ci si trova nè brio, nè invenzione, e la loro trivialità prosaica è più che mai disgustosa (44). A rincontro, i drammi lagrimosi godono di grande favore sui teatri d'Italia, e vi si rappresentano tutte le cattive opere tedesche di tal genere, quasi sempre mal tradotte o male imitate. Lo spettacolo prediletto dalla nazione italiana, l'Opera in musica co' balli, ha talmente abituato il pubblico a porgere soltanto orecchio ad un'arietta favorita, ed a rimirar soltanto una giravolta, ch'ei pare incapace d'interessarsi al complesso d'una rappresentazione drammatica. Esso trova che non v'è nulla di più naturale, che di rappresentare, l'uno dopo l'altro, due atti di opere differenti, o vero di far precedere il secondo atto al primo (45).

Sopra queste riflessioni generali, n'è permesso d'asserire, senza incorrere taccia d'esagerazione, che la poesia drammatica e l'arte comica sono ma-

nifestamente in uno stato di decadenza in Italia (*), e che non si potrà giugnere a rialzarvi un teatro nazionale, fuorchè non succeda un grande cambiamento nelle idee dominanti.

(*) Calsabigi è d'avviso che questa decadenza dipenda dal non aver l'Italia nè una città capitale, nè compagnie permanenti di Comici. Tale opinione può fino ad un certo punto esser giusta; di fatto il mantenimento del teatro incontra forti ostacoli così in Italia, come in Germania, poichè le loro grandi città sono il centro d'un piccolo Stato isolato, e non quello di tutto il paese. Nondimeno un ostacolo ancor maggiore al perfezionamento dell'arte drammatica appresso gl'Italiani, ma che non poteva essere calcolato da Calsabigi, è l'ammissione della teoria ch'egli medesimo aveva adottata. (46).

LEZIONE DECIMA.

Della prima origine del teatro francese. — Influenza d' Aristotile e della imitazione degli Antichi. — Esame delle tre unità. — Che cosa sia l' unità d' azione. — Unità di tempo; i Greci l' hanno essi osservata? — L' unità di luogo va congiunta coll' unità di tempo. — Inconveniente delle regole troppo circoscritte, rispetto a queste due ultime unità.

Occupandoci nel teatro francese, a cui siamo giunti presentemente, non sarà necessario d' intrattenerci a lungo sull' oscura origine della tragedia, e si può lasciare agli scrittori nazionali la cura di seguirne la traccia. Essi non trattano con indulgenza questi primordj dell' arte, ma per avventura non hanno altro fine, che di far risaltare vie più la gloria de' secoli di Richelieu e di Luigi XIV. Vero è però che la lingua francese, soltanto nella prima di ques' epoche, uscì da un caos di barbarie e di cattivo gusto, per assumere forme più dolci e più regolari, laddove l' armonica dizione della poesia italiana e spagnuola si era già sviluppata, e cominciava anzi a degenerare. Il punto donde mossero i Francesi spiega forse perchè la tema di ritornare addietro è l' anima della loro Critica, e perchè tanto pregio essi attribuiscono ai meriti negativi, cioè a dire alla mancanza de' difetti.

Noi non abbiamo nulla da opporre a La Harpe, allorchè, parlando di questa prima origine della tragedia, egli dice: «Che infino a Corneille, il linguag« gio scenico era quasi sempre stato o volgare sino « alla trivialità, o gonfio di figure retoriche. » Ultimamente si fece stampare, in occasione della tragedia di Le Gouvé intitolata *La morte d' Enrico IV*, un' opera composta sul medesimo argomento da un autore contemporaneo dell' avvenimento; non solo

essa è scritta in uno stile il più ridicolo che mai, ma la disposizione e la condotta del tutto, il prologo di Satanasso, il Coro de' Paggi, gli eterni monologhi e la mancanza di movimento drammatico, annunziano da per tutto l'infanzia dell'arte; infanzia che non ha nulla di grazioso e d'ingenuo, ma che sembra curvata sotto la verga della pedanterìa.

Noi rimandiamo a Fontenelle, a La Harpe, a Suard nelle sue Miscellanee letterarie, ed agli altri scrittori francesi, quelli che bramassero conoscere i vani tentativi della musa tragica durante l'ultima metà del secolo XVI ed al principio del secolo seguente; e solo ci limiteremo a caratterizzare i tre famosi poeti, Gorneille, Racine e Voltaire, i quali hanno stabilita irrevocabilmente, per quanto pare, la forma della tragedia in Francia.

Ma quello che ne sembra più importante, si è l'esame del sistema che i detti poeti seguirono nella pratica; sistema che tutti i Critici francesi tengono per solo che approvar si possa dal gusto, e ch'essi rispettano a segno che vorrebbero fulminare d'anatema tutte le produzioni che se ne discostano. Qui trattasi puramente di decidere se questo sistema è fondato sovra principj solidi, perocchè si dee convenire che fu seguito con maravigliosa abilità, e che, rispetto all'esecuzione, le migliori tragedie francesi non lasciano forse possibilità veruna d'essere superate. Noi dobbiamo pertanto esaminare fino a qual punto la tragedia francese s'accosti alla tragedia greca, nel suo spirito e nella essenza sua più intima, e s'ella n'è pure il perfezionamento: tale è il vero nodo della quistione.

Gl'infelici tentativi de' vecchi Tragici francesi possono però dar luogo ad una riflessione importante. Vedesi ch'eglino si sforzavano già d'imitare gli Antichi, e che credevano che il mezzo più sicuro d'ottenere il loro fine, fosse d'adottare quella esterna regolarità di cui avevano attinta l'idea dalle opere d'Aristotile, o fors' anche dalle tragedie di Seneca,

ma non da una profonda cognizione de' grandi modelli greci. Le prime tragedie che sieno state rappresentate in Francia, la *Cleopatra* e la *Didone* di Jodelle, hanno de' prologhi e de' Cori. Le produzioni di Garnier sono tutte ricavate dai Tragici greci o da Seneca, e vi si può riconoscere fino alla maniera di quest' ultimo poeta. Finalmente non v' ha cosa che gli scrittori francesi di que' tempi non abbiano esattamente copiata, non traendone pure la *Sofonisba* del Trissino, per cagione della sua apparenza classica. Tuttavia, per poco che si conosca la natura del genio, si sa ch' egli non può essere inspirato che dalla immediata contemplazione delle grandi verità, e non da conseguenze dedotte da principj generali; e pare che diffidar si debba di quella industriosa attività che cerca in una teorica astratta il segreto delle grandi bellezze dell' arte.

Del resto non si può dare accusa a Corneille d' avere, da freddo erudito, disegnate l'opere sue sui modelli antichi. L' esempio di Seneca, è vero, lo fece traviare due volte: ma egli conosceva, amava il teatro spagnuolo; e le idee che vi regnano, influirono sicuramente sopra il suo spirito. La prima, e l' una delle sue più belle tragedie, quella che per generale consenso incominciò l' epoca classica della tragedia in Francia, voglio dire il *Cid*, è, come si sa, una composizione d' origine spagnuola, dove l' unità di tempo è a mala pena osservata, dove l' unità di luogo non è osservata del tutto, e dove i sentimenti cavallereschi d' amore o d' onore sono l' anima della poesia. Nondimeno, al tempo ch' essa apparve, erano già talmente persuasi i Francesi che una tragedia non è pregevole se non in quando si conforma alle regole d' Aristotile, e questa opinione dominava in un modo così universale, che non era possibile di contraddirvi. Lo stesso Corneille, verso la fine della sua carriera drammatica, fu preso da scrupoli di coscienza, e si diede la briga di far vedere, in un trattato particolare, che, sebbene ei non avesse atteso ad Ari-

stotile nel comporre parecchie delle sue tragedie, si era tuttavia sottomesso, non se n' accorgendo, alle regole prescritte dal legislatore del teatro. Tale asserzione non è facile a sostenere, e le interpretazioni che Corneille studia di fare alla legge, sono certamente stiracchiate; ma, quand' egli avesse conseguito veramente il suo scopo, bisognerebbe inferirne che le regole d' Aristotile sono vaghissime e insufficientissime, come quelle che si possono egualmente applicare ad opere così disparate, nello spirito e nella forma, come sono le tragedie de' Greci e quelle di Corneille.

Non si può dire il medesimo di Racine. Fra tutti i Tragici francesi, egli è quello senz' altro che meglio conobbe gli Antichi; e non pure ei gli studiò da letterato, ma ne sentì le bellezze da poeta. Nondimeno egli trovò tutte le costumanze drammatiche già stabilite in modo così fermo, che non prese ardire di cambiarle coll' accostarsi ai grandi modelli greci, e si contentò di trasportare sulla scena francese alcune delle loro bellezze peculiari. Del rimanente, o ch' egli rendesse in questo un omaggio al gusto del suo secolo, o che secondasse la propria inclinazione, egli restò non pertanto fedele ad un sistema di galanteria totalmente alieno dalla tragedia antica, e fondò nell' amore la maggior parte degl' intrecci de' suoi lavori.

Tale era ancora la costituzione del teatro tragico, quando si fece innanzi Voltaire. Egli conosceva imperfettissimamente i poeti greci; e se talvolta ne parla con entusiasmo, ei lo fa solamente per quindi deprimerli allorchè li paragona a' grandi maestri del teatro francese, nel cui novero gli piace di comprendere sè medesimo. Intimamente persuaso d'essere chiamato a ricondurre sulla scena quella severità e quella semplicità antica ch' egli teneva per essenziale alla tragedia, biasimava i suoi predecessori perchè se n' erano alcuna volta dipartiti; e siccome egli asseriva che i vincoli imposti dalla Corte avevano este-

» infin sulla scena il regno dell'*etichetta*, egli voleva ad un tempo espurgare ed ingrandire il sistema tragico. È desso il primo che parlò in Francia, con qualche ammirazione, de' tratti originali del genio di Shakespear, ed anzi molto egli tolse da questo poeta fino allora sconosciuto a' suoi compatriotti. Voltaire predicò la dottrina de' grandi effetti della scena; egli insistette nella necessità di rendere l'espressione degli affetti più profonda e più patetica, e di dare maggior pompa all' apparato teatrale. Non pago di questi partiti tratti dall' arte sua, egli cercò pur sovente d' animare le sue composizioni d' un interesse filosofico o politico alieno dal soggetto. Non si può negare che la scena francese non abbia verso di lui grandi obbligazioni; tuttavia l' opinione generale lo tiene per assai inferiore a' suoi precursori, e e soprattutto a Racine. Può darsi che Voltaire non pareggi quest' ultimo poeta nella perfezione del verso e nella purezza della elocuzione poetica, ma il talento dello stile, che determina quasi solo in Francia il successo d' un' opera, non debbe avere che un posto secondario in quella unione di talenti diversi ch' esige l' arte drammatica. Comunque si sia, colui che fu l' idolo del secolo andato, è esposto agl'insulti del secolo presente, ed oggidì si tratta Voltaire con un astio affatto particolare. Le novità ch'egli introdusse sulla scena, sono tenute dai custodi dell' arca sacra del buon gusto in luogo di eresie letterarie (giacchè questa parola d' eresia è diventata un' espressione dell' uso per indicare tutto quello che s' allontana dai precetti convenuti, tanto è vero che l' autorità è il principio più rispettato da' Critici francesi); e volendo imporre alla posterità il dovere d'un' ammirazione passiva pel secolo di Luigi XIV, interdicono a' loro compatriotti il sacrilego pensiere di cercar la gloria nella originalità.

Allorchè noi moviamo de' dubbi sulla utilità delle regole adottate in Francia, sull' analogia fra lo spirito della tragedia francese e quello della tragedia greca,

e sulla necessità d'osservare sulla scena certe convenienze arbitrarie; allorchè, io dico, moviamo questi dubbi, troviamo un alleato in Voltaire. Ma siccome per molti rispetti egli adottò tacitamente nella teorica le massime de' suoi predecessori, e le seguì nella pratica; siccome tanto le opinioni sue, quanto le loro, si fondano per avventura sullo spirito della nazione, anzichè sulla natura dell'uomo e sulla essenza della poesia tragica, non possiamo fare di non riporlo, per questo verso, fra' nostri avversarj, e di non sottometterlo al medesimo esame. Non trattasi qui del merito delle produzioni isolate, ma sì de' principj generali dell'arte, quali si manifestano nella forma delle opere drammatiche.

La regolarità che si esige nella tragedia, ne riconduce all'esame della quistione delle tre unità, che si tengono per leggi prescritte da Aristotile. La prima cosa, esamineremo ciò che il greco filosofo ne insegna in tal proposito; vedremo dappoi fino a qual segno le regole delle unità furono conosciute ed osservate dai Tragici greci; quindi giudicheremo se i poeti francesi, col sottoporvisi, abbiano vinto senza violenza e senza inverisimiglianza la difficoltà ch'esse presentano; finalmente apprezzeremo il valor reale della regolarità nella forma, e vedremo se questo merito è così grande e di tal peso, che sagrificar gli si debbano bellezze d'un ordine superiore.

Evvi un'altra parte del sistema della tragedia francese, per la quale non si può ricorrere all'autorità degli Antichi; voglio dire la quantità di creanze e d'usi di convenzione a chi si volle assoggettare i poeti. I Francesi hanno idee ancora più vaghe su questo punto, che sulle regole drammatiche, perciocchè le nazioni non conoscono e non giudicano sè stesse meglio che gl'individui. Di qui proviene quel segreto legame che annoda la loro poesia al complesso della loro letteratura ed alla loro lingua medesima. La società, ed una società diretta verso l'imitazione d'una grande capitale, che dal canto suo copiava una splen-

dida Corte, è quella che ha determinato il genere e l'andamento delle belle arti. Si può quindi spiegare la cagione per cui, dopo Luigi XIV, la letteratura francese ha fatto in tutta Europa una fortuna sì prodigiosa fra le prime classi della società, dove che i popoli, fedeli a' loro costumi nazionali, non l' hanno mai naturalmente amata. Ma in mezzo del gran mondo, questo sistema, in correlazione con esso, si trova da per tutto nella sua patria.

Le tre celebri unità che hanno prodotto una intera iliade di combattimenti letterarj, sono le unità d' azione, di tempo e di luogo.

L' importanza della unità d' azione è riconosciuta unanimamente; non si disputa che sopra il senso di queste parole, ed è forza convenire che non è facile intendersi in tale materia.

Le unità di tempo e di luogo furono spesso tenute per semplici accessorj: altra volta si volle attribuir loro un gran pregio, e si giunse fino a pronunziare il grido dell' intolleranza: *fuori di là non v' è salute.* In Francia, lo zelo per sostenere queste famose regole non esiste solamente appresso gli eruditi; è cosa dell' intera nazione. Ogni uomo bene educato che succhiò col latte il suo Boileau, si reputa nato per difendere le unità drammatiche; non altrimenti, da Enrico VIII in poi, i Re d' Inghilterra portano il titolo di difensori della fede.

Una cosa curiosa da notare si è che Aristotile, il quale diede il suo nome, una volta per tutte, a queste tre unità, non parla che della prima, l' unità di azione, con qualche schiarimento; laddove non fece che un' allusione vaghissima all' unità di tempo, e non disse tampoco una parola circa l' unità di luogo.

Poichè dunque io non contraddico in modo veruno la necessità d' osservare l' unità d' azione bene intesa; e poichè non faccio altro che giustificare una maggior latitudine relativamente al luogo ed al tempo, in parecchi generi di composizioni teatrali ove una tal latitudine è indispensabile, non dovrei aver nulla

di che contendere con Aristotile. Tuttavolta, a fine di mettere i miei lettori in un giusto punto di vista, toccherò brevemente la Poetica dello Stagirita, cioè a dire quel piccolo numero di carte che fu l'oggetto di tanti e sì voluminosi commenti.

È certo che questo scritto non è che un frammento, giacchè parecchi punti importanti non vi sono pure motivati. Alcuni dotti credettero che tal frammento non fosse tampoco tratto dal vero originale, ma che fosse un epilogo fatto da qualche discepolo della scuola per sua propria istruzione. Tutti i Critici ellenisti s' accordano nel dire che il testo ne fu grandemente adulterato, e s' ingegnarono di riordinarlo per via di diverse supposizioni. L' oscurità che vi regna, è riconosciuta da' commentatori: parecchi se ne lagnano apertamente, ed altri lo provano col fatto, poichè rigettano gli schiarimenti proposti da' loro predecessori, senza poter fare, in genere, adottar quelli che vi sostituiscono.

Il medesimo non si può dire della rettorica d' Aristotile; essa è un' opera indubitatamente autentica, compiuta e facile ad intendere. In qual modo considera questo filosofo l' eloquenza? . . . Come un' arte che dee produrre la persuasione per via d' un metodo analogo a quello che impiega la dialettica a conseguire la convinzione, cioè per via d' una serie di conseguenze. Ma non è questo un trattar l' eloquenza in quella guisa che si tratterebbe l' architettura, se si dicesse ch' essa è l' arte di costruire edifizj solidi e comodi? Certamente, è questo che si ricerca; ma non è questo che la pone nella classe dell' arti belle. Si richiede che a sì fatta condizione indispensabile essa aggiunga quel bell' ordine e quelle armoniche proporzioni che annunziano la destinazione di un edificio mediante il genere d' impressione ch' esse producono. Se dunque vediamo che Aristotile non considerò l' eloquenza che sotto l' aspetto del suo fine esteriore, e che non ne colse se non il lato del raziocinio, senza attendere alla parte degli affetti e della

immaginazione, perchè ci dovrem noi maravigliare ch'egli si sia ancor meno internato nel mistero della poesia, di quest'arte sciolta, di sua natura, da qualunque altro obbligo, salvo da quello di colpire l'idea del bello e di farlo risaltare per mezzo della parola? Io ho sostenuto esser questo l'unico fine della poesia, e ne rimango tuttora persuaso. Lessing, è vero, pensò diversamente; ma il suo spirito analitico doveva condurlo sul medesimo sentiere d'Aristotile. La critica di Lessing è vittoriosa, quand'essa dimostra le contraddizioni nel raziocinio che offrono le opere combinate dalla sola ragione; ma è, senza dubbio, sufficiente, quando si tratta d'innalzare il pensiero a livello del genio e delle sue più sublimi creazioni.

Gli antichi possedevano alcune opere tecniche intorno alle arti, destinate a spiegarne i metodi particolari; ma la teoria generale dell'arti belle non fu mai coltivata, come scienza nell'Antichità. Se fosse mestieri di sciegliere infra gli antichi filosofi una guida in questo studio, nominerei Platone senza una minima esitazione. Egli non cercò di cogliere l'idea del bello per mezzo dello scarpello dell'analisi, dal quale essa fuggirà mai sempre, ma la concepì con quel puro e tranquillo entusiasmo che nasce dalla contemplazione, e sparse in tutte le opere sue i germi vivificatori de' pensieri più estesi e più atti ad inspirare gli artisti.

Ascoltiamo che cosa dice Aristotile sull'unità d'azione. « È stato presupposto da noi che la tragedia « imiti un'azione intera è perfetta, e che abbia qual- « che grandezza. Io dico questo, perchè e' si dà un « intero e un tutto che non ha grandezza alcuna. *Tut-* « *to* è quello che ha principio, mezzo e fine. *Prin-* « *cipio* si dice esser quello che per necessità non è « dopo un'altra cosa, ma a cui ben ne conseguita « dopo un'altra che sia o che si faccia. Il *fine*, all'in- « contro, è quello che per natura è atto ad essere « dopo un'altra cosa, o necessariamente, o il più

« delle volte, ed a cui nessun' altra cosa conseguita
« dopo. *Mezzo* è quello che sta dopo un' altra cosa,
« ed a cui dopo ne conseguita un' altra. Dico adun-
« que, con tai cose presupposte, che le favole ben
« tessute non debbono cominciare onde uno si voglia,
« nè all' incontro finire ovunque uno si voglia; ma
« debbono usare in ciò i sopraddetti termini. »

Rigorosamente parlando, è contraddittorio che un tutto, il quale debb' essere composto di parti, sia senza grandezza. Ma Aristotile si spiega tosto con dire ch' egli intende per la grandezza necessaria al bello, quella che permette di vedere distintamente le parti d' un oggetto, e che nondimeno non isfugge la considerazione che si fa del tutto insieme.

Cosiffatte idee del bello sono cavate dall' osservazione, e unicamente relative alla costituzione de' nostri organi fisici, od alla nostra capacità morale. Non ostante a ciò, l' applicazione che Aristotile ne fa alla poesia drammatica, è notabilissima. « On-
« de si conchiude che così come avviene nei cor-
« pi e negli animali, ch' e' debbano cioè avere gran-
« dezza che sia atta a ben potersi vedere, parimente
« che le favole debbano aver lunghezza atta a ben
« potersene ricordare; il cui termine, per quanto se
« n' aspetta allo spettacolo ed al senso, non è uffizio
« dell' arte prescrivere. Ma il termine della lunghezza
« che di sua natura ha la favola, sempre il maggiore
« è più bello che si produce in lunghezza, infino a
« tanto che in tal lunghezza e' sia manifesto. » Queste espressioni sono certamente favorevolissime a Shakespear ed agli autori che composero opere teatrali romantiche; perciochè non si può loro dar rimprovero d' aver raccolto in un solo quadro una quantità d' oggetti e d' avvenimenti maggiore che non fecero i poeti greci, purchè abbiano saputo conservare alle loro composizioni l' unità e la chiarezza necessaria; ciò che, come vedremo, essi fecero realmente.

Aristotile, in un altro luogo della sua poetica, vuole che l' epopeja contenga un' azione che sia una

ed intiera, come quella della tragedia; egli ripete la definizione da lui data dell'unità, ma soggiugne che il poeta non deve somigliare all'istoriografo, il quale racconta le cose seguite, senza curarsi che le une dipendano dall'altre. Egli sviluppa l'idea, già per essa indicata parlando delle parti d'un tutto, e fa sentire la necessità d'una concatenazione tra gli effetti e le cause; nondimeno egli confessa che il poeta epico possiede, per arricchire la sua favola d'una grande varietà d'accidenti subalterni, molti mezzi che mancano al poeta tragico, poichè la forma della narrazione permette di raccontare parecchi fatti che intervengono nel medesimo istante, laddove, usando la forma drammatica, non si possono imitare a un tratto più cose differenti, e bisogna limitarsi a mostrare quello che si opera sulla scena e per via degli attori che vi si mirano.

Ma se un' altra disposizione della scena ed una maggior cognizione degli effetti della prospettiva teatrale permettessero al poeta di sviluppare, senza confusione, in un cerchio realmente augusto, una favola simile in grandezza fittizia a quella dell'epopeja, che cosa mai si potrebbe opporgli? Che cosa possono rispondere coloro i quali non escludono un certo genere di finzione, se non perchè ne suppongono impossibile l'eseguimento, quando si dimostra loro che tale impossibilità non esiste?

Ecco a un dipresso tutto quello che contiene la poetica d'Aristotile sulla unità d'azione. Un breve esame ne farà manifesto quanto poco atte sieno simili regole, fondate sopra un'analisi astratta, ad innalzarci all'altezza degli affetti e delle idee che costituiscono la vera poesia.

Si esige l'unità d'azione. Che cosa è un'azione? La più parte de' Critici sogliono adoperare questa voce come se fosse chiarissima per sè. Propriamente parlando, l'azione, nel senso più esteso e insieme più elevato, è l'uso delle forze fisiche dell'uomo per l'esecuzione della sua volontà. L'unità d'azione con-

siste nella direzione degli sforzi verso un unico fine; e l'azione completa è composta di tutto ciò che concorre a conseguire questo fine medesimo, nel tempo compreso fra la prima risoluzione ed il suo compimento.

I soggetti di parecchie tragedie antiche, come il parricidio d'Oreste, e il disegno formato da Edipo di scoprir l'autore dell'uccisione di Lajo e di punirnelo, corrispondono all'idea che abbiamo or ora data dell'azione; questa idea però non si applica a tutte, e molto meno ancora può convenire alle tragedie moderne spezialmente se vi si cerca l'azione ne' principali personaggi. Gli avvenimenti della loro propria vita, o quelli che succedono per loro mezzo, non hanno sovente maggior relazione con una deliberazione volontaria, di quello che il naufragio d'un vascello ne abbia colla volontà de' passeggieri. Ma, considerando lo spirito dell'antica tragedia, bisogna comprendere nell'azione il fermo disegno di sopportarne le conseguenze con immutabile coraggio, e l'esecuzione di questo disegno sarà il compimento necessario dell'azione. Così, quando Antigone si risolve di rendere ella medesima gli ultimi uffici a suo fratello, la sua risoluzione, il cui adempimento non patisce nè indugio nè difficoltà, non merita d'essere l'oggetto d'una tragedia, se non perchè questa pietosa eroina soffre la morte senza dolersene e senza dar segno di debolezza per averla mandata ad effetto.

Un esempio d'un altro genere, cavato dal *Giulio Cesare* di Shakespear, ne proverà che questo poeta fondò la sua tragedia sovra principj simiglianti. Bruto è l'eroe della tragedia; ciò che ne porge l'idea compiuta del suo gran disegno, non è ch'egli abbia trucidato Cesare (azione in sè stessa molto equivoca, e che poteva ben avere per motivo l'ambizione o la gelosia), ma sì è ch'egli si sia mostrato disinteressato difensore della libertà di Roma, sagrificando poscia con animo indifferente la propria vita.

Di più, se non v'ha ostacolo, non v'ha nodo dram-

matico; poichè questo nodo risulta ordinariamente dagli opposti disegni de' personaggi. Se dunque limitiamo l' idea dell'azione al progetto ed al fatto, si troveranno quasi sempre due azioni od anche più in una tragedia. Qual ne sarà dunque l' azione principale? Ciascuno crede la sua la più importante, imperciocchè ciascuno è proprio centro a sè stesso. Allorchè Creonte vuol conservare la sua regia autorità col punir di morte coloro che osarono render gli ultimi offici a Polinice, la sua risoluzione è del pari così ferma come quella d' Antigone; essa è del pari importante, e, come si vede alla fine, è del pari pericolosa, giacchè produce la rovina di lui e di tutta la sua casa. Si può nondimeno obbiettare che una risoluzione negativa non debb' esser tenuta se non pel compimento d' una risoluzione positiva. Che cosa succederà, tuttavia, quando i personaggi non pure avranno intenzioni opposte, ma progetti totalmente diversi? Nell' *Andromaca* di Racine, per modo d' esempio, Oreste vuole indurre Ermione a corrispondere all' amor suo; Ermione vuole che Pirro la sposi, o vendicarsi di lui; Pirro vuol abbandonare Ermione e giurar fede ad Andromaca; Andromaca vuol salvare suo figlio e restar fedele alla memoria d' Ettore. Quanti voleri differenti! e pure niuno contrastò a tale tragedia l' unità d' azione, poichè tutti questi disegni sono bene intrecciati, e tutti mettono capo ad una catastrofe comune. Qual sarà dunque l' azione principale fra le quattro azioni? L' energia degli affetti e del volere apparisce la medesima in tutti i personaggi; trattasi per ciascun d' essi di tutta la felicità della sua vita; nondimanco Andromaca vince gli altri in dignità morale, e con ragione è dessa che fu scelta da Racine per l' oggetto principale della sua tragedia.

Noi qui pertanto vediamo come l' idea dell' azione prende una direzione novella e si congiunge a quella della libertà morale. Di fatto, solo in virtù della libertà morale può l' uomo esser tenuto pel primo mo-

tore dell' azioni sue; giacchè, dove non si esca dalla sfera dell' esperienza, è chiaro che la risoluzione, la quale è il principio dell' azione, non può essere considerata unicamente come causa, poichè essa stessa è l' effetto de' motivi che l' hanno eccitata.

Avvicinandoci ad un' idea più elevata ed immedesimandoci nello spirito dell' Antichità, abbiam pure trovata l' unità e la conclusione dell' azione nella tragedia greca; essa comincia dallo stabilire la libertà dell' uomo, e finisce col riconoscere l' irresistibile possanza del Destino. Questo punto di vista, crediamo di poter affermare, non fu mai notato da Aristotile. Non mai egli reputa l' idea del Destino per essenziale alla tragedia; nè vuolsi pure aspettare ch' egli ci dia una spiegazione rigorosa e profonda di quello che intender si dee per azione, considerandola qual deliberazione e qual fatto. Parlando intorno all' estensione della tragedia, egli aggiugne queste parole: « E per dir questa materia assolutamente, « quanto cioè debba essere il termine della lunghez- « za conveniente alla favola, dico che egli è quello, « dove, seguite le cose per via del verisimile e del « necessario, successivamente v' accade fare il tra- « passamento di miseria in felicità, o di felicità in « miseria. » È dunque evidente che ciò che Aristotile, così come tutti i Moderni, intende per azione, è semplicemente qualche cosa che succede. Quest' azione, secondo lui, debbe aver parti, un principio, un mezzo e una fine. Ella sarà pertanto composta d' una pluralità d'accidenti legati gli uni cogli altri. Ma qual limite porremo a questa pluralità? La concatenazione degli effetti e delle cause non è forse infinita da qualunque lato si voglia osservarla, e non si potrebb' egli cominciare e terminare ugualmente dovunque piacesse? È mai possibile di stabilire, in questa sfera d' idee, un principio ed una fine, secondo l' esatta definizione che ne porge Aristotile? e quando mai si riuscirà a circoscrivere un tutto unico e compiuto? Se in mezzo alla pluralità degli acciden-

ti, non altro si domanda di più per giugnere all' unità, che la concatenazione degli effetti e delle cause, la regola sarà talmente vaga e indeterminata, che a proprio senno si potrà ristrignere od allargare una tale unità. È sempre facile l'abbracciare con un solo sguardo e l'indicare con una sola denominazione, qualunque serie d'avvenimenti o di fatti che furono l'origine gli uni degli altri. Quando Calderon ne dipigne, per mezzo d'una sola tragedia, la conversione del Perù al Cristianesimo, e, cominciando dalla scoperta del paese, egli non introduce nulla nella sua composizione che non contribuisca a guidarne alla conclusione da esso ideata, non v'è forse in cosiffatta tragedia tanta unità, se si consideri l' unità come la concatenazione degli effetti e delle cause, quanta ne presenta la tragedia greca più semplice? I difensori delle regole d' Aristotile vorrebbero essi concedere questa conseguenza?

La difficoltà di esattamente determinare il senso della parola unità, in mezzo alla inevitabile pluralità delle azioni subalterne, fu ben compresa da Corneille, ed ecco in che modo egli se ne disbriga. « Io « tengo dunque per fermo che l' unità d'azione con« siste, nella commedia, nell' unità d' intrigo, o di « ostacoli ai disegni de' principali attori; e, nella « tragedia, nell' unità di pericolo, o che l' eroe vi « succumba, ovvero che se ne liberi. Non intendo pe« rò con questo di dire che non si possano ammette« re più pericoli nell' una, e più intrighi od ostacoli « nell' altra, purchè dall' uno si cada necessariamen« te nell' altro; giacchè allora l' uscir dal primo peri« colo non rende compiuta la prima azione, come « quella che se ne trae seco un secondo; e lo schia« rimento d' un intrigo non mette gli attori in riposo, « giacchè questo li getta in un nuovo. »

Primamente noteremo che la distinzione da lui stabilita fra l' unità della tragedia e l' unità della commedia, non ha nulla di solido, poichè la natura più o meno seria degli avvenimenti non influisce punto

sulla loro reciproca dipendenza. Nella tragedia si trova e vita e morte; ma l'imbarazzo in cui sono i personaggi comici quando non possono compiere il loro disegno o far riuscire a bene il loro intrigo, si può chiamare ugualmente un pericolo. Tanto Corneille, quanto i più de' Critici, riducono tutto alla concatenazione degli effetti e delle cause. Vero è che il dramma termina sempre, allorchè si sono messi in riposo i personaggi o col matrimonio o colla morte; ma se non abbisogna per l'unità, fuorchè la continuazione non interrotta d'una serie di progetti e di ostacoli che servano a sostenere il movimento drammatico, la semplicità sarà trascurata. Si potrà, senza offender le regole, ammucchiare gli accidenti all'infinito; come si vede nelle *Mille ed una notte*, ove il filo della narrazione non s'interrompe giammai.

La Mothe, scrittore francese, che insorse contro la regola delle tre unità, vorrebbe che si sostituisse all'espressione d'unità d'azione quella d'unità d'interesse. S'egli non limita l'idea d'interesse ai voti che si formano in favore d'un solo personaggio; ma intende parlare della direzione generale degli affetti dello spettatore alla vista degli avvenimenti della rappresentazione, avremo la spiegazion sua per la più giusta e la più soddisfacente di tutte. Ad ogni modo, sarebbe per noi cosa inutile l'imitare i commentatori d'Aristotile, ed il cercare a caso ne' risultamenti dell'osservazione i principj che ne debbono guidare. Le nozioni d'unità e di totalità non sono cavate dall'esperienza; ma dalla libera attività ch'è l'essenza stessa del nostro intelletto. Per ispiegare il modo col quale acquistiamo queste idee, si richiederebbe forse un intero sistema di metafisica.

Gli organi de' nostri sensi ricevono dagli oggetti esterni un numero indefinito d'impressioni diverse, prodotte indistintamente dalle differenti parti di questi oggetti. Il discernimento, per mezzo del quale raccogliamo tali impressioni per formarne un tutto, deriva la sua sorgente da una sfera d'idee più alta

di quella delle sensazioni. Così, per esempio, l'unità meccanica d' un orivolo risiede nel fine comune delle sue parti, che tutte concorrono a misurare il tempo. Ma un tal fine non esiste che per l'intelletto, e non ha che fare coi nostri sensi. L'unità organica d'una pianta o d'un animale risiede nell' idea della vita: ora la vita stessa è immateriale, sebbene si vesta di forme visibili per manifestarsi a noi, e sebbene da noi non si possa ritenerne la nozione fuggitiva, se non se col trasportarla agli oggetti animati che ne le fanno concepire.

Le parti isolate d' un lavoro dell'arte, e, per ricondurci al nostro subbietto, quelle d' una tragedia in particolare, devono dunque essere insieme accozzate dallo spirito e non dai sensi. Esse concorrono ad un fine comune, quello di fare un' impressione generale nella nostr' anima. E qui dunque, di pari come negli esempi che abbiamo già recati, l' unità si riferisce ad una sfera superiore, cioè a dire a quella del *sentimento* o delle idee. L'uno o l'altre tornano lo stesso in questo caso; poichè il *sentimento* se almeno non lo confondiamo colle sensazioni, considerandolo in un modo puramente passivo, il *sentimento*, io dico, è il nostr' organo morale per arrivare all' infinito, che assume quindi nel nostro spirito la forma d' idee.

Non che dunque io rigetti la legge d' una perfetta unità come superflua nella tragedia, anzi richieggo una unità molto più profonda, più intima, più connessa all' essenza delle cose, che non è quella a cui stanno contenti i più de' Critici. Io trovo sovente questa unità così compiutamente nelle opere di Shakespear e di Calderon, come in quelle d' Eschilo e di Sofocle; laddove invano la ricerco in un gran numero di tragedie, i cui difetti sfuggirono l'esame analitico de' moderni Aristarchi.

Io tengo pure la concatenazione logica, o vero l'annodamento degli effetti, e delle cause per essenziale alla tragedia ed a tutti i drammi serj. Ciò che

rende necessaria questa concatenazione, è l'intima corrispondenza di tutte le facoltà dell'anima, cioè a dire che non è possibile di far violenza alla ragione, senza, che il sentimento e l'immaginativa ne soffrano. Solamente io trovo che i difensori delle regole convenute si abusarono di questo precetto, e ne fecero l'applicazione con un rigore talmente sottile, che non può se non inceppare i poeti, e rendere impossibile la vera perfezione.

Avrebbe il torto chi si figurasse la serie degli avvenimenti in una tragedia, come un sottil filo che non si dee rompere in nessuna parte, giacchè l'inevitabile pluralità degl'interessi e delle azioni subalterne renderebbe falsissimo questo paragone. Bisogna immaginarsi l'azione tragica qual torrente impetuoso che rovescia tutti i suoi argini, e si va finalmente a perdere nell'immensità dell'oceano. Egli si divide alcuna volta, e più spesso ancora riceve i ruscelli estranei che si trovano sul cammino de' suoi flutti. Perchè non vedremmo sotto ad una simile immagine la finzione che ci rappresenta la reciproca dipendenza degli umani destini? Perchè, se il poeta ha saputo trasportarne ad una tale altezza ; che si scopre a un tratto un vasto orizzonte a'nostri sguardi, non ci dovrà egli mostrare il corso delle passioni e delle volontà umane, che, da prima separato, si vien tosto ad unire in un torrente unico e irresistibile? E se le acque ingrossate, riboccando fuor delle loro sponde, corrono a precipitarsi nel mare per più foci, non sarà fors' egli sempre un solo e medesimo torrente?

Ciò basti sull'unità d'azione; quanto all'unità di tempo, ecco tutto quello che ne dice Aristotile:

« Il poema eroico è ancora differente dal tragico
» per la lunghezza. Il tragico finisce l'impresa sua
» sotto un circuito di sole, o poco più; e l'eroico la
» fa senza tempo determinato; sebbene da prima fu
» usata la medesima libertà del tempo nell'uno e
» nell'altro poema. »

Bisogna primamente notare che Aristotile non dà qui nessun precetto, ma che assegna a due generi differenti un carattere distintivo, tratto istoricamente dagli esempi ch' egli ha sott' occhio. Ma se fosse vero, come di fatto lo proveremo tantosto, che i Tragici greci avessero de' motivi particolari per ristringersi entro uno spazio di tempo determinato, e che questi motivi sieno cessati d' esistere pe' nostri teatri, l' asserzione d' Aristotile non cadrebb' essa di necessità?

Corneille, che trova, con ragione, molto incomoda la regola dell' unità di tempo, sceglie l' interpretazione meno severa di tutte, e dice ch' egli non si farebbe scrupolo veruno d' allungare fino a trenta ore la durata dell' azione. Altri sostengono rigorosamente che il tempo fittizio dell' azione non deve eccedere il tempo reale della rappresentazione, che è a dire lo spazio di due o tre ore; e vorrebbero quindi che il poeta fosse l' uomo da operare coll' orivolo alla mano: ma nel fatto non ci ha se non essi che badino a simile precetto; poichè il solo fondamento della regola è la pretesa necessità d' osservare la verisimiglianza, riputata necessaria all' illusione, e di far coincidere la supposizione colla realtà. Ma quando s' accorda che ci possa essere un divario di trent' ore fra queste due maniere di contare, non veggiamo perchè non saria permesso d' andare ancora molto più lungi.

L' idea della illusione cagionò grandi sbagli nella teorica delle belle arti. Talvolta si è inteso per illusione l' errore involontario che fa prendere l' imitazione per la realtà. Ma in questo caso, i terribili quadri della tragedia diverrebbero un tormento insopportabile, uno spaventevole sogno da cui non ci potremmo disciogliere. Ma fortunatamente non è così; e tanto l' illusione teatrale, quanto tutte le illusioni poetiche, è una dolce estasi a cui volontariamente ci abbandoniamo. A fine di mettere la nostr' anima in un simile stato, è uopo che il poeta e

gli attori ci rapiscano a noi stessi, ma non bisogna ch' essi vadano calcolando inutili probabilità. Dove si volesse giugnere fino a sbandire tutto quello che può distruggere l' errore, farebbe di mestieri rinunziare a tutte le forme della poesia tragica, poichè ben si sa che i grandi personaggi dell' Antichità non parlavano la nostra lingua, che i vivi dolori non s' esprimono in versi, ecc. ecc. Qual sarebbe lo spettatore insensibile che, in vece d' interessarsi per l' eroe della tragedia, contasse, come un rigoroso carceriere, le ore ch' egli ancora ha da vivere? È dunque la nostr' anima una macchina? È ella, al pari che un orivolo, circondata di cifre che distinguono il tempo? Non ha ella una maniera sua propria di misurarlo? La dolce attività del piacere non fa essa volar le ore? Il languor della noja non sembra forse che arresti il loro corso? Questo di fatto succede nel presente; ma il passato ne offre in ciò l' opposto. La sterile uniformità degli anni andati li seppellisce in un obblìo comune, laddove le rapide e variate sensazioni d' un momento di felicità occupano un immenso spazio nelle nostre rimembranze. Il nostro corpo è sottomesso alla misura esterna del tempo astronomico, poichè l' andamento de' nostri organi è regolato sul corso regolare della natura; ma la nostr' anima ha un tempo ideale che solo ad essa appartiene. Due momenti decisivi nella nostra vita si congiungono immediatamente, e il lungo intervallo che li separa, si dilegua a' nostri occhi. Così, quando ci svegliamo, ne ritorna il pensiero che ne aveva occupati il giorno innanzi; così il tempo, in cui non abbiamo avuto il sentimento della vita, rientra per sempre nel nulla. Il medesimo dir si deve delle finzioni tragiche. La nostra immaginazione passa di leggieri sovra periodi insignificanti che si omettono o che si suppongono trapassati, e si ferma su quei momenti scelti che il poeta ha raccolti affrettando il lento corso de' giorni.

Ma, si dirà, gli antichi Tragici osservarono per

altro l' unità di tempo. Questa espressione manca già di giustezza, e se vi si sostituisca quest' altra, che meglio esprime l' idea, *l' eguaglianza di durata fra il tempo fittizio ed il tempo reale*, non si potrà più applicarla agli Antichi. Ciò che sostener si potrebbe con maggior ragione, egli è ch' essi diedero al tempo un corso in apparenza uniforme e non interrotto. Dico in apparenza, poichè ben si permettevano di far succedere, durante il cantico del Coro, troppo maggiori avvenimenti, che non comportava la sua durata. Una delle tragedie d' Eschilo, l' *Agamennone*, comprende tutto il tempo che scorse dalla distruzione di Troja infino all' arrivo di questo principe a Micene, che è a dire un numero considerabile di giorni. Nelle *Trachinie* di Sofocle si fa tre volte il viaggio di Tessalia in Eubea. Nelle *Supplici* d' Euripide un esercito si parte d' Atene, arriva a Tebe, dà battaglia, e ritorna vittorioso; il tutto in mentrechè il Coro innalza i suoi cantici. I Greci erano dunque ben lontani dal contar le ore con iscrupolosa esattezza. S' eglino diedero per l' ordinario al tempo un corso regolare, si è che la presenza del Coro ne imponeva loro un cotal obbligo. Una pruova palpabilissima ne abbiamo nell' *Eumenidi* d' Eschilo, ove non si fa nessuna menzione del tempo necessario affinchè Oreste si conduca da Delfo ad Atene. In oltre, le tre tragedie d' una trilogia, le quali, essendo recitate seguentemente, concorrevano a formare un tutto, rappresentavano casi tanto lontani gli uni dagli altri, quanto quelli che riempiono i diversi atti di parecchi drammi spagnuoli.

I Moderni dividono le loro tragedie in atti separati; e quest' uso propriamente parlando, ignoto agli Antichi, li fornisce d' un mezzo comodissimo a prolungare senza inconveniente alcuno la durata fittizia d' un' azione. Ora il poeta può certamente supporre negli spettatori abbastanza d' immaginazione per assicurarsi di richieder da loro che si figurino essere scorso, durante l' interruzione dello spettaco-

lo, un tempo più lungo che quello ch'è stato misurato dalla musica dell'orchestra.

L'abolizione del Coro nella nuova commedia dei Greci fu quello precisamente che suggerì l'idea della distribuzione in atti. Orazio esige che ve n'abbia cinque, nè più nè meno, in un'opera teatrale. Questa regola pare così arbitraria, che Wieland ha sostenuto che Orazio si era fatto beffe de' giovani Pisoni quando avea dato loro un simile precetto con tanta solennità. Se vogliasi avere in luogo di fine d'un atto il momento che rimane vôta la scena, e che il Coro eseguisce di per sè la parte assegnatagli, si conteranno più o meno di cinque atti nelle antiche tragedie. Il precetto d'Orazio si potrebbe ancora spiegare nel caso ch'esso derivasse dall'esperienza, e che si fosse notato in effetto che in una rappresentazione di due o tre ore l'attenzione ha bisogno d'un simile numero di punti di riposo. Altrimenti sarebbe cosa curiosa il sapere qual è il principio fondato nella natura stessa dell'arte drammatica, giusta il quale un'opera destinata al teatro debb'essere divisa precisamente in cinque parti; ma il mondo è governato dalle opinioni ereditarie. Sovente s'impiegò con buon esito un numero d'atti minore; ma sarebbe un'audacia sacrilega il tentar d'oltrepassare il numero sacro di cinque (*).

A considerare la quistione sotto un punto di vista generale, la divisione in atti è certamente difettosa allorchè non si suppone che sia succeduto nessun avvenimento durante l'intervallo che separa queste parti dell'azione, ed i personaggi, come si vede in parecchie opere moderne, ritornano in iscena senza che per nulla sia cambiata la loro situazione. Nondimeno, siccome questa sospensione del corso d'un dramma è un errore negativo, non s'è creduto di doverne fare gran caso; laddove si gridò allo scan-

(*) Tre unità, cinque atti! e perchè non sette personaggi? Pare che queste regole seguano la serie de'numeri dispari.

dalo qualora il poeta volle accelerare questo corso, supponendo che fossero succeduti nell' intermedio maggiori avvenimenti che non permetteva la sua durata.

I poeti romantici non si fanno scrupolo veruno di cambiare il luogo della scena, durante il corso del medesimo atto; e poi ch' essi lasciano un momento la scena vôta, sembra loro che l' interrompimento della rappresentazione giustifichi tal licenza. Chi creda di doverli in questo biasimare, non ha che ad immaginarsi ch' essi abbiano diviso il dramma in altrettanti atti distinti, quanti sono i cambiamenti di scena. Ma, si dirà, ciò torna lo stesso che giustificare un errore per via d' un altro, e sagrificare l' unità di luogo, perchè si è contravvenuto all' unità di tempo. Bisogna dunque esaminare il fondamento di quest' ultima regola.

Sarebbe inutile, come già notammo, il cercare in Aristotile qualche precetto intorno a questo particolare. Si asserisce che gli Antichi osservarono la regola dell' unità di luogo: ciò è vero in parecchie occasioni, ma non in tutte certamente. Fra le quattordici tragedie d' Eschilo e di Sofocle, prese insieme, ce n' ha due, l' *Eumenidi* e l' *Ajace*, nelle quali si cambia il luogo della scena. Si sa d' altra parte che la continua presenza del Coro impediva che si trasportasse altrove l' azione; e finalmente, ne' teatri antichi, sembra che la scena occupasse uno spazio assai più vasto che nei nostri. Non era una camera ch' essa rappresentava, ma la pubblica piazza con un gran numero d' edifizj, e si portava innanzi l' enciclema quando si voleva offerire alla vista l' interno d' un palagio, in quella guisa che s' innalza una tenda nel fondo de' teatri moderni.

Alcuni, per escludere le mutazioni di scena, si fondano nel medesimo principio onde abbiamo già mostrato il tenue valore, cioè a dire in un' idea totalmente erronea della natura dell' illusione. Si dice che qualunque illusione verrà distrutta, quando si

trasporti la scena da un luogo ad un altro. Ciò sarebbe vero se mai avessimo preso le decorazioni teatrali per quello ch' esse rappresentano: ma sarìa d' uopo in questo caso che fossero costruite ben altramente da quel che sono (*). L' Inglese Johnson, partigiano per altro della severità delle regole, dice a buon diritto che allora quando la nostra immaginazione, per renderci testimonj dell' istoria d' Antonio e di Cleopatra, può risalire diciotto secoli indietro, e trasportarci in Alessandria, il viaggio d' Alessandria a Roma non deve poi darle gran disturbo. Si sa che il pensiero è stato dotato della meravigliosa facoltà di trascorrere colla rapidità del lampo l' immensità dello spazio e del tempo; e la poesia che deve in ogni guisa dar delle ali alla nostr' anima, la poesia che può evocare tutto un corteggio di brillanti prestigi, e rapirne a noi stessi per mezzo di seducenti finzioni, la sola poesia, io dico, priverà essa la nostra immaginazione de' suoi privilegi più belli, e ne terrà incatenati ad una trista realtà?

Voltaire vuol provare che le unità di luogo e di tempo derivano necessariamente dall' unità d' azione; « poichè una sola azione, dic' egli, non può succedere nel medesimo tempo in più luoghi a un tratto. » Non v' ha nulla di più superficiale di queste parole. Abbiamo veduto che non esisteva alcuna azione importante a cui parecchi individui non prendessero parte, e che per conseguenza essa era composta d' un certo numero d' azioni subalterne; ora perchè mai queste azioni diverse non potranno succedere in diversi luoghi? Il teatro della medesima guerra non è egli ad un tempo nell' India e nell' Europa, e l' istoriografo non debbe forse allora accoz-

(*) Non sono esse calcolate che per un sol punto di vista, ed osservandole da qualunque altro lato, l' interruzione delle linee tradisce i difetti dell' imitazione. I più degli spettatori si rendono un conto sì poco esatto di quanto vien loro mostrato, che trovano naturalissimo il veder gli attori andare e venire di mezzo a *quinte*, la cui unione rappresenta una parete continua.

zare avvenimenti la cui sorte si decide alle due estremità dell' universo?

« L' unità di tempo, soggiugne Voltaire, va con-
» nessa naturalmente alle due prime. Assisto ad u-
» na tragedia, che è quanto dire alla rappresenta-
» zione d' un' azione. Il soggetto è il compimento di
» quest' azione unica. Si cospira contro Augusto in
» Roma, ed io voglio sapere che cosa avverrà d' Au-
» gusto e de' congiurati. Se il poeta fa durare l' azio-
» ne quindici giorni, egli debbe rendermi ragione
» di quanto sarà intervenuto in questo spazio. » Sì certamente, di quanto v'è intervenuto di relativo alla cosa ond' egli vi occupa; ma bene omette il resto, come fa qualunque buon narratore, e nessuno s' avvisa di ricercargli niente di più. « Ora, prose-
» gue egli a dire, se il poeta mette innanzi a' miei
» occhi quindici giorni d' avvenimenti, ecco per lo
» meno quindici azioni differenti, per piccole ch' el-
» le possano essere. » Sicuramente, se il poeta fosse tanto malaccorto che facesse passare quindici giorni l' uno dopo l' altro, che facesse succedere le tenebre alla luce, e che mandasse altrettante volte i suoi personaggi a dormire ed a levarsi; ma egli confina nell' ombra quegl' intervalli, durante i quali l' azione non è che impercettibilmente progredita; distrugge i momenti ch' essa è rimasta stazionaria, e sa con un tratto fuggitivo dar la misura del tempo ch' è scorso senza ch' egli n' abbia fatta menzione.

Ma perchè dunque il privilegio di dare alla sua finzione una lunghezza molto maggiore della durata reale della rappresentazione, è egli necessario ed anzi indispensabile all' autore drammatico? L' esempio allegato da Voltaire si para qui innanzi molto a proposito. Una congiura tramata ed eseguita in due ore sarebbe primieramente una cosa incredibile; e inoltre, per quanto pericolosa ella potesse mai essere, non produrrebbe moralmente, cioè a dire relativamente a' caratteri de' personaggi, la medesima impressione, come se i congiurati ne avessero da lun-

go tempo concepito e fomentato il segreto disegno. L' intervallo che separa il progetto dall' esecuzione, non è sviluppato a' nostr' occhi dal poeta romantico, ma egli ne lo fa scorgere in iscorcio, come in uno specchio, mediante la disposizione morale de' congiurati. Il più grande maestro in quest' arte sì poco conosciuta della prospettiva teatrale, è, per mio sentimento, Shakespear. Egli svela con una sola parola tutta la lunga catena degli affetti che si sono succeduti nel cuore. Un poeta forzato a rinchiudersi in uno spazio di tempo troppo angusto, mutilerà il suo soggetto, con far eseguire una grande impresa immediatamente dopo ch' essa è stata immaginata, o vero precipiterà fuor d' ogni verisimiglianza il corso dell' azione. In ambedue i casi il suo lavoro vi dee scapitare sì rispetto alla dignità e sì rispetto alla profondità; egli ci parrà che dipinga gli effetti d' una effervescenza passeggiera, non già che ne presenti il quadro maestoso d' una di quelle grandi risoluzioni che sono i frutti d' una volontà irremovibile e superiore alle vicende della sorte. Non sarà più ciò che Shakespear offerse più volte a' nostri guardi, e ch' egli descrive nel seguente passo con tanta energia:

« Tra la prima idea d' un progetto orribile ed il » suo compimento, il tempo si mostra sotto la for- » ma d' un nero fantasima, d' un sogno spaventevo- » le. Lo spirito e gli organi mortali tengon fra loro » consiglio, e la costituzione dell' uomo è come un » piccolo regno in preda alla sedizione. »

Perchè dunque la condotta de' poeti greci, rispetto ai tempi ed ai luoghi, è così differente da quella de' poeti romantici? Noi non possiamo sicuramente consentir di dare a questi ultimi il titolo di barbari; anzi asseriamo, per l' opposito, ch' e' vivevano in secoli pieni di civiltà, e che il loro spirito aveva molta coltura. Se i Tragici greci si sono maggiormente astretti a dare al tempo un corso uniforme, e a non cambiare il luogo della scena, egli è primamente, come vedemmo, perchè i diversi usi stabiliti sui

teatri antichi favorivano l'osservanza di questo genere di verisimilitudine, e poscia perchè la natura de' soggetti drammatici dava di rado la tentazione di contravvenirvi. Questi soggetti erano mitologici, e per ciò stesso poetici. Le arti, preparandoli anticipatamente, avevano già raccolto in masse distinte e facili ad afferrare, ciò, che nella natura è in mille guise disperso. Inoltre, i secoli eroici offerivano a un tratto costumi semplici ed avvenimenti maravigliosi all' imitazione teatrale; laonde tutto concorreva egualmente nella Grecia a far camminare celeremente l'azione tragica verso una sorprendente catastrofe.

Ma la cagione principale di questa differenza si trova nella natura essenzialmente diversa delle arti antiche e moderne. Il Genio statuario inspirava i poeti antichi, il Genio pittoresco anima i poeti romantici. La scultura dirige esclusivamente la nostra attenzione verso il gruppo cui rappresenta, essa lo distacca, per quanto è possibile, da tutto ciò che gli sta dintorno, e, s'egli esige alcuni accessorj, non fa che indicarli leggiermente. La pittura, all' incontro, si compiace nelle particolarità de'suoi quadri; dà grande rilievo e splendore alle figure principali, ma riserba ancora delle tinte brillanti ed armoniche per li panneggiamenti, pe'fondi de' paesi, per le nubi e pel cielo; ella soprattutto ama di scoprire, nel fondo, delle lontananze fin dove può giugner la vista. Le gradazioni della luce, e le illusioni della prospettiva, sono i suoi mezzi e la sua magìa. Così l'arte drammatica degli Antichi, e particolarmente la tragedia, annichilava le forme dello spazio e del tempo come quelle che sono puramente accidentali; laddove la poesia romantica, variandole di continuo, le fa servire all' ornamento de'suoi mobili quadri. E dove si voglia, senza valersi d'immagini, far risaltare il medesimo contrasto, si dirà che la poesia antica è ideale, e che la poesia moderna è religiosa. La prima assoggetta lo spazio ed il tempo all' impero del-

la nostr' anima, e l'altra consacra queste nozioni misteriose che appartengono alla parte più sublime di noi medesimi, e sono per avventura una rivelazione della Divinità.

Lo spirito della scena antica e quello della scena moderna debbono offerire differenze analoghe. E pure in mezzo al cambiamento generale delle circostanze, in mezzo ad una disposizione di teatro affatto diversa, in mezzo ad una nuova scelta di soggetti e ad un genere opposto d' inspirazione poetica, si è creduto di dover imitare le tragedie greche, e si sono imitate in sulla relazione altrui, secondo le regole d' Aristotile, alle quali s' è dato ancora uno stretto senso, e si è attribuita un' autorità illimitata. Un simile sistema, unito a tutto un codice di creanze teatrali, ebbe, in Francia, sull' arte drammatica quell' influenza che siamo ora per esaminare.

Si vorrebbe ritirar la tragedia all' antica semplicità, e nondimeno si lascia da banda tutta quella parte lirica delle greche tragedie, ch' è un tranquillo sviluppo dello stato presente, e per conseguenza un momento stazionario nell' azione. Vero è che questa parte lirica medesima non potrebb' essere trasportata sulla nostra scena, ove la musica, che non ha mai un posto secondario, non comparisce che per dar la legge alla poesia. Ma se togliam via dalle opere greche i Cori e tutti i versi fatti pel canto, saranno esse più brevi della metà, che le tragedie francesi. Voltaire si lagna sovente, nelle sue prefazioni, della difficoltà di trovar soggetti tragici che possano somministrar materia al lungo corso de' cinque atti. In che modo si perviene dunque a riempiere i vôti che risultano dall'omissione de'pezzi lirici? Per mezzo d'un intreccio più complicato. In luogo d'un'azione, la cui trama si va svolgendo uniformemente insino al punto decisivo, e non offre che due o tre grandi situazioni, i Moderni s'assottigliano d'immaginare de'personaggi a bella posta, affinchè i loro disegni contraddittorj producano una quantità d'accidenti i quali, sostenendo insino alla fine l' attenzione dello spetta-

tore, od eccitando la sua curiosità, ritardano lo scioglimento. Questo mezzo, senza verun dubbio, esclude la semplicità; ma si spera di salvare almeno l'unità ragionata, coll'unire insieme le diverse fila dell'intreccio per mezzo d'un nodo artifiziosamente formato.

Se l'intreccio è essenziale alla commedia, siccome già mostrammo, una grande complicazione d'avvenimenti non è per alcun modo favorevole allo spirito della tragedia. La commedia si dee contentare di cogliere con destrezza un momento d'equilibrio che lasci alla fine della rappresentazione lo spirito in riposo; ma non è questo il lato poetico d'un tal genere mescolato. Ora, per quello che a me sembra, la tragedia francese offre, nella sua costruzione e nell'accozzamento delle sue parti, alcune corrispondenze colla commedia, sebbene se ne dilunghi senza dubbio per la gravità, la dignità ed il patetico dello stile. Il genere d'unità che vi si trova, appaga ugualmente la ragione, anzi che soddisfaccia al sentimento. I personaggi escono da uno stato violento per arrivare ad uno stato fisso, felice o infelice; ma non sembra che il corso degli avvenimenti riveli un ordine di cose misterioso e più elevato che non è la concatenazione delle cause terrestri. Non si vede spaziare di sopra all'uomo nè il terribile Destino, nè la saggia Provvidenza, e nessuna speranza consolatrice drizza i suoi sguardi verso il cielo. Non è già la retribuzione dello scioglimento che può far succedere nella nostr'anima uno stato di calma e d'armonia a violente perturbazioni. Questa giustizia poetica, sempre imperfetta e sovente trascurata, non è, per quel ch'io ne sento, se non una lezione senza effetto, aliena dall'impressione morale che dee lasciar la tragedia, e inetta ad inspirare sentimenti nobili e puri.

Un intrigo complicato è indubitabilmente un'invenzione vantaggiosa per racchiudere in breve spazio la lunga durata d'un'azione importante. Un *intrigante* è in generale un uomo frettoloso, che non perde tempo per arrivare al suo fine. Quanto più dun-

que un dramma avrà relazione coll'idea d'intrigo, tanto più rapido sarà il suo corso. Ma il corso naturale delle cose umane è grave e misurato. Le grandi risoluzioni maturano lentamente. Le nere suggestioni delle passioni maligne escono con timore dagli abissi dell'anima, e lungamente paventano di farsi palesi. La vendetta celeste, secondo l'espressione così giusta e così bella d'Orazio, incalza il reo con piede zoppo. Si tenti pure di delineare il quadro gigantesco del regicidio commesso da Macbeth, della sua usurpazione e della sua caduta, ristringendosi negli angusti limiti dell'unità di tempo, e si vedrà se il senso che racchiude questa dipintura non perde tutto quanto esso ha di sublime; e si giudicherà se, pigliando per iscesa di testa a collocar nell'antefatto e ad esporre in pomposi racconti gli avvenimenti che Shakespear offre innanzi agli occhi, sarà mai possibile di fare un'impressione così forte e così penetrante. È vero che questa tragedia abbraccia un tempo considerabile; ma quando il suo movimento è sì rapido, abbiamo noi comodo di misurarlo? Noi vediamo in certo modo le nere figlie dell'Erebo ordire i destini umani accelerando il corso delle romorose ruote del tempo; e siamo strascinati, come da una forza irresistibile, in mezzo al tumulto degli avvenimenti, i quali, accendendo le passioni d'un mortale ambizioso, l'hanno condotto, per via di perfide gradazioni, dalla tentazione al delitto, dal delitto all'abituatezza de'misfatti, e quindi a quel funesto acciecamento che produce la sua rovina. Un simile fenomeno, nella sfera della poesia drammatica, offre l'immagine di quegli astri, usciti dalle profondità dello spazio, e da prima appena visibili ad una immensa distanza, ma che, avvicinandosi tosto con una celerità sempre crescente al centro del nostro sistema, spaventano i popoli della terra, riempiono l'anima di sinistri presentimenti, e coprono la metà del cielo col minaccioso strascico de'loro vampeggianti vapori.

LEZIONE UNDECIMA.

Continuazione. — Influenza delle regole d'Aristotile sulla forma della tragedia.—Maniera di trattare in Francia i soggetti mitologici ed i soggetti istorici.—Idea della dignità tragica.—Osservanza delle convenevolezze. — Falso sistema sull' esposizioni. — Influenza ch' esercitò in origine il teatro spagnuolo. — Idea generale de' tre Tragici francesi, Corneille, Racine, Voltaire; ed esame delle loro opere principali. — Tommaso Corneille e Crébilon.

Un genere d'effetti particolari e profondamente tragici è dunque vietato a quel poeta che trovasi impacciato dagli angusti limiti dell' unità di tempo; egli non può dipignere nè l' insensibile aumento d' un segreto desiderio dell' anima nè il potere che esercita il tempo sull' universo. L' unità di luogo, esigendo quasi sempre una disposizione della scena eccessivamente semplice, esclude ancora la pompa teatrale e tutto ciò che incanta gli occhi.

Può darsi che circostanze accidentali abbiano contribuito in origine a far seguire quest' ultima regola, o l' abbiano eziandio renduta indispensabile. Pare, da una frase di Corneille (*), che l' arte del macchinista non sia stata di buon ora perfezionata in Francia. Inoltre, fu quivi veduto per lungo tempo un gran numero di spettatori di primo ordine seder dall' una parte e dall' altra del palco scenico, e appena lasciare agli attori uno spazio di dieci piedi per muoversi. Regnard, nella sua commedia del *Distrait*, fa una lepidissima descrizione del fracasso e del disordine che cagionavano ai suoi tempi gli zerbini delle *quinte*; egli dipinge il modo con cui ciarlavano essi e ridevano dietro agli attori, e rivolgevano sopra sè soli, come sull' oggetto principale, l' attenzio-

(*) » Una canzone (dic'egli nel suo primo discorso sulla

ne dell' udienza. Quest' uso, che distruggeva ogni effetto teatrale, durò fino a' tempi di Voltaire, a cui riuscì, a forza di montare in ira, di farlo abolire quando si rappresentò la *Semiramide*. Come mai si sarebbe osato di mutare le decorazioni alla presenza di un tal Coro antipoetico che ad ogni patto si voleva introdurre sul palco scenico? Il luogo della scena si cambia evidentemente più volte nel *Cid*, durante il corso del medesimo atto; e nondimeno non si faceva nessun cambiamento all' apparato teatrale. Vaglia però il vero, anche sui teatri inglesi e spagnuoli, a quell' epoca, si faceva il medesimo; se non che v'era una convenzione di certi segni per indicare che s'era trasportato altrove il luogo della scena, e la pieghevole immaginazione degli spettatori teneva dietro al poeta dove ch' egli voleva. In Francia, all' incontro, dove i giovani signori avevano le loro sedie sul palco scenico, coglievano essi cagione di farsi beffe di tutto ciò che vi succedeva, e di mettere ogni cosa in giuoco. Siccome i grandi effetti tragici hanno bisogno di essere preparati in distanza, giacchè la prossimità distrugge qualunque illusione, non accadeva mai che si avventurasse di tentar nulla di nuovo. Tutto si limitava a discorsi fra un piccolo numero di personaggi, e si assoggettava il teatro all' *etichetta* d'un' anticamera. Di fatto era un' anticamera, o, se non altro, una sala nell'interno del palazzo, che il più delle volte veniva rappresentata dalla decorazione. L' azione delle tragedie greche succedeva sempre in piazze pubbliche, ornate d' una maestosa architettura; e i poeti francesi, trattando i medesimi soggetti, furono necessitati a rifondere la mitologia per gettarla nella forma de' costumi della Corte. Nulla di violento o di straordinario accade nel soggiorno d'un Principe; giammai

---

» poesia drammatica) riesce talvolta opportuna, e, nelle opere
» con macchine, quest' ornamento è tornato ad esser neces-
» sario per empiere gli orecchi dello spettatore *frattanto che*
» *le macchine calano giù.* »

non vi si oltrepassano i limiti del più stretto decoro. Ora, siccome nelle tragedie non si può condurre ogni cosa con bella e buona creanza, così, prima di Voltaire i grandi colpi si vibravano dietro la scena, e si facevano raccontare da' confidenti i fatti più energici. Ma, secondo l'osservazione d'Orazio, ciò che ne perviene per mezzo dell'udito, opera men vivamente sulla nostr'anima, che quello che ci è posto davanti agli occhi, e di cui ci assicuriamo noi medesimi per via di quest'organo fedele. Non sono che le cose incredibili o ributtanti per la loro atrocità, che vuole questo poeta sieno tolte dai nostri sguardi. Vero è che il valersi de'mezzi fisici può esser soggetto all'abuso, e che la scena non debbe diventare un circo pieno di strepito e di tumulto, ove la violenza delle azioni indebolisce l'effetto delle parole. Ma si può con altrettanta ragione biasimare l'estremo opposto, cioè a dir l'uso di negar tutto agli occhi, di non dare mai la prova immediata di nulla, e di fare che tutto il dramma sia un'allusione a ciò che non si vede. Parecchie tragedie francesi fanno nascere negli spettatori l'idea confusa che succedano forse grandi avvenimenti in qualche parte, ma ch'eglino sieno mal collocati ad esserne testimonj. Egli è certo che allora quando non ci si presentano mai se non se gli effetti attuali di cause lontane o che restano per noi invisibili, la vivacità delle nostre impressioni n'è grandemente diminuita. Meglio sarebbe per avventura che si facesse il contrario, cioè che le cause fossero poste in azione, e gli effetti in racconto.

Voltaire ben s'accorse quanto svantaggiose all'effetto drammatico erano, in Francia, le antiche usanze. Egli raccomanda continuamente che il teatro sia decorato con maggior pompa, e, giovandosi d'una cotal destrezza in parecchie sue tragedie per far passare molte scene o molti mezzi che per addietro si sarebbero giudicati contrarj alle usate convenevolezze, egli aperse una via ch'è stata poscia frequen-

temente calcata. Nondimeno, ad onta del felice successo ch'egli ottenne, e ad onta dell'esempio più antico che Racine aveva già dato nell' *Atalia*, pare che di nuovo si disfavorisca tutto ciò che colpisce i sensi. Appena che una tragedia presenti uno spettacolo un po' brillante, od un movimento materiale alquanto vivace, gli odierni Critici gridano al melodramma. L'idea che ogni poco di rilassatezza nella disciplina teatrale potrebbe far prevalere questo genere mostruoso, li reca a sottomettere la tragedia alle regole più rigorose, ed a spogliarla di tutto il seducente incanto della sua pompa naturale.

Voltaire si permise parecchie contravvenzioni all'unità di luogo, ma non s'ardì mai d'attaccare in teorica la regola stessa; soltanto egli si limita a desiderare che si pigli un po' più di latitudine nella maniera d'interpretarla, che per esempio l'azione si rinchiuda nel ricinto d'un palagio o d'una città, senza che si debba supporre per questo ch'essa succeda sempre esattamente nel medesimo luogo. Egli vorrebbe in tal caso, per evitare i cambiamenti di decorazione, che la scena fosse disposta in guisa che sembrasse contenere diversi siti. « È colpa, dic'egli, « degli architetti, quando un teatro non rappresenta « le diverse parti in cui succede l'azione, cioè non « rappresenta in un medesimo circuito una piazza, « un tempio, un palagio, un vestibolo, un gabinet- « to ec. » Di qui si vede quanto erano confuse le sue idee d'architettura e di prospettiva. Egli si rapporta al teatro del Palladio in Vicenza, cattiva imitazione de' teatri antichi, e ch'egli non si figura qual è. Voltaire commise in tale proposito un errore madornale nella sua *Semiramide*, la prima tragedia ov'egli abbia posto in pratica i suoi principj. Acciocchè possano i suoi personaggi restare immobili al loro sito, egli fa venir loro 'ncontro i luoghi ov'essi debbono condursi; quindi, nell'atto III, la scena rappresenta un gabinetto, il quale appresso, e senza che la regina ne sia uscita, fa largo ad una gran sala ma-

gnificamente ornata, chè tali sono le proprie parole di Voltaire. La tomba di Nino, che s'era veduta da prima all'aria aperta davanti al palazzo e dirimpetto al tempio de'Magi, è pervenuta ad introdursi in questa sala, e vi si ritrova a lato del trono. Dopo che l'ombra n'è uscita fuori, con grande atterrimento degli spettatori, e che v'è di nuovo rientrata, la tomba ritorna al suo posto primiero, ove la rivediamo all'atto V. Ci si fa sapere allora ch'essa è vastissima, e che vi si trovano parecchi passaggi sotterranei. Che scandalo non ecciterebbe in Francia uno straniero il quale si permettesse incoerenze di questa fatta (*)!

In generale, i poeti francesi e quelli che seguono il medesimo sistema di regole, hanno osservato, anche nella commedia, l'unità di luogo in un modo imperfettissimo. La decorazione, è vero, non è cambiata; ma si veggono succedere sulla scena molti avvenimenti che non sogliono occorrere nel medesimo luogo. Quanto non è mai fuor del verisimile che i personaggi si confidino i loro segreti, allorchè sanno d'aver quasi a' fianchi i loro nemici? Come mai si trama una congiura contro la vita d'un Principe, nella sua anticamera? Si attribuisce grande importanza al non lasciar mai vôto il palco, durante il corso del medesimo atto, il che si chiama collegar le

---

(*) Il *Bruto* ne porge un altro esempio della facoltà locomotiva che Voltaire diede agli edifizj. La disposizione della scena è partitamente descritta. Il senato è radunato all'aria aperta fra il Campidoglio e l'abitazione de' consoli. Appresso, allorchè la sessione è sciolta e che Aronte resta solo con Albino, *si suppone* (così leggesi nella tragedia stampata) *ch'ei sieno entrati dalla sala d'udienza in un altro appartamento della casa di Bruto.* Come dunque l'intende il nostro poeta? Cambia egli il luogo della scena senza che il palco rimanga vôto, o vero esige dall'immaginazione degli spettatori ch'essi piglino, contro la testimonianza de' loro sensi, per la decorazione d'una camera una decorazione assolutamente diversa? e in oltre, come mai quel luogo ch'egli ha descritto nel principio, potrebb' essere una sala d'udienza?

scene : ma questa legge non è osservata che in apparenza, giacchè gli attori escono sovente dall' una parte, intanto che altri arrivano dalla parte opposta. Si vuole appresso che niuno entri in iscena o se ne parta, senza un motivo apparente. Le uscite sono quelle particolarmente che si ha gran cura di spiegare; è facile il liberarsi de' confidenti, con mandarli a far delle ambasciate; ma rispetto a' grandi personaggi, sono essi costretti d'accommiatarsi a vicenda quanto più possono urbanamente. In somma, il luogo della scena è sovente indicato d' una maniera cotanto indeterminata o sì contraddittoria, che uno scrittore tedesco (*) disse molto giustamente che nella maggior parte delle tragedie si potrebbero sostituire all' ordinaria indicazione queste parole più semplici : *La scena è sul palco.*

Tutti questi errori contra il buon senso provengono quasi inevitabilmente dalla minuta osservanza delle regole tratte dalle tragedie greche, allorchè tutte le circostanze sono cangiate. Per evitare una inverisimilitudine, quella di supporre che si vegga da un medesimo luogo e durante il corso di poche ore un' azione che succede in luoghi differenti e che occupa un tempo assai più considerabile, s' inciampa in contraddizioni più reali e che troppo più distruggono l' interesse drammatico. Si trova mille volte l' occasione d' applicare ciò che dice l' Accademia, nel suo giudizio sopra il *Cid*, intorno all' accumulazione d' un così gran numero d' avvenimenti nello spazio di ventiquattr' ore. « Per timore di pec« car contro le regole dell' arte, il poeta ha meglio « amato di peccar contro quelle della natura. » Ma solo in un sistema d' idee limitatissimo si può ammettere tal contraddizione fra l' arte e la natura.

Ora vengo ad un punto più importante, cioè la mancanza d' accordo fra la maniera di trattare un

---

(*) *Joh. Elias Schlegeln, Gedanken zur Aufnahme des danischen Theaters.*

soggetto e il soggetto medesimo. I Greci, da poche eccezioni in fuori, traevano tutte le loro tragedie dalla mitologia; che è a dire dalla loro religione nazionale. I tragici francesi attinsero dalla medesima fonte, e più spesso ancora dalla storia di tutti i secoli e di tutti i popoli. Ma qualunque sia stata la loro scelta, di rado entrò nell' opere loro lo spirito dell' istoria o quello della mitologia. Mi spiegherò più chiaramente. Allorchè il poeta sceglie una favola mitologica, cioè una tradizione che pertiene alla credenza religiosa de' Greci, egli dee trasportar sè stesso nell' Antichità, e forzarci a seguirlo. Per farne comprendere passioni così gagliarde ed azioni così violente come quelle ch' egli rappresenta, è uopo ch'egli ponga sotto a' nostr' occhi gl' indomiti costumi dei secoli eroici in tutta la loro semplicità; è uopo che i suoi eroi ne sembrino così vicini agli Dei, com' erano, secondo le opinioni pagane, per la loro origine e mercè delle loro frequenti comunicazioni con essi. Il poeta adunque non deve a bello studio evitare o risparmiare il maraviglioso per quanto è possibile, ma deve esigere dall' immaginazione degli spettatori ch' essa lo renda loro credibile.

I poeti francesi, per lo contrario, hanno caricato i personaggi favolosi di tutti i raffinamenti de' costumi del gran mondo; e poichè tali eroi portavano il titolo di Principi (o vero di pastori del popolo, giusta l'espressione d' Omero), si credette di regolare il loro stato e i loro disegni sopra i calcoli d' una sagace politica; e quindi si violò il costume caratteristico, il quale è di molto maggior momento che il costume degli eruditi e degli antiquarj. Nella *Fedra* di Racine, allorchè la notizia della morte di Teseo ha preso piede, si tratta di nominar reggente questa Principessa, durante la minorità di suo figlio. Come si può mai conciliar questo disegno collo stato delle donne, e soprattutto delle donne greche a quell' epoca? Egli è lo stesso che trasportarci nel secolo di Cleopatra. Vedesi ancora Ermione, senza un padre

od un fratello che la protegga, sola alla Corte e nel palagio di Pirro, col quale ella non è maritata; quando, non pure al tempo d'Omero, ma in tutta l'Antichità, altro non era il matrimonio che l'arrivo d'una donzella nella casa del suo sposo. Ma per qualunque giustificazione trovar possa lo stato d'Ermione negli usi moderni, non è però ch'esso non sia contrario alla dignità d'una donna, tanto più che questa Principessa ama Pirro, e non ha verun altro scopo che d'accelerare l'union sua con esso. Una cosiffatta inconvenienza tanto avrebbe disgustato i Greci, quanto disgusterebbe i Francesi il vedere Andromaca, qual è rappresentata in Euripide, camminar dietro al vincitore, ond'è la schiava e insieme l'amanza.

Allorchè i costumi di due nazioni sono così compiutamente opposti, come quelli de' Greci e de' Francesi, perchè mai travagliarsi a conciliarli? perchè volere che i medesimi fatti sieno potuti succedere ugualmente appresso all'uno ed all'altro popolo? Quel tanto che si lascia sussistere delle antiche tradizioni, fa spiacevole contrasto con quello che si è cangiato; e rifonder tutto è cosa impossibile: metterìa più conto inventare un nuovo soggetto. I tragici greci si permisero, è vero, d'alterare notabilmente le circostanze delle favole eroiche, ma non posero mai nulla su la scena, che fosse in contraddizione coi costumi del tempo de' Semidei, e si uniformarono a tutte le antiche nozioni. In quanto a' caratteri, li tolsero come li dava loro la leggenda mitologica o l'antica poesia: la scaltrezza d'Ulisse, la prudenza di Nestore, la bollente ira d'Achille, erano passate in proverbio; ed essi dipinsero questi eroi, quali esistevano già nell'immaginazione. Orazio raccomanda fortemente a tutti i poeti di seguire un simile esempio. Pure, quanto mai l'Achille di Racine è differente da quello d'Omero? L'aria di galanteria che gli si rimprovera, non è solamente un errore di costume, ma rende ancora inverisimile tutta la favola. Puossi mai pensare ch'esistessero umani sagrifizj appresso

d'un popolo, i cui guerrieri e capi fossero a tal segno capaci de' più delicati sentimenti? Indarno, per ispiegar questo contrasto, si è ricorso al potere della religione. Non sappiamo noi dalla storia che la più sanguinaria superstizione si è sempre raddolcita coi costumi d'un popolo a proporzione ch'egli andò progredendo verso la civiltà?

I Tragici moderni, che hanno trattato soggetti mitologici, si studiarono, per quanto fu loro possibile, d'allontanarne il maraviglioso, come troppo contrario alle nostre idee abituali. Ma quando usciamo d'una sfera, ove i prodigi appartengono al sistema generale delle idee, per entrare nella provincia prosaica dell' istoria, ed in un mondo di cui ben conosciamo le leggi mercè del raziocinio e dell' esperienza, un solo miracolo isolato che il poeta abbia lasciato sussistere, ne pare tanto più incredibile. Nelle finzioni d'Omero e de' Tragici greci, tutto interviene sotto gli sguardi degl' Iddii; ed allorchè questi Iddii si manifestano assumendo una forma visibile, od operando de' prodigi, non ne rimaniamo punto sorpresi, perocchè la nostra immaginazione s'è innalzata a livello del maraviglioso, ch'è per noi divenuto naturale. Il che non succede nelle tragedie moderne, ove tutta l'arte del poeta e tutta la pompa delle narrazioni durano fatica a far tollerare un solo avvenimento soprannaturale. Gli esempi sarebbero qui superflui, poichè possiamo pigliarli alla ventura. Noterò tuttavia, così in passando, che Racine, le opere del quale sono tutte composte con tanta riflessione e saggezza, diede, a tale propositò, in una strana contraddizione. Egli s'attiene, nella *Fedra*, alla spiegazione istorica di Plutarco, supponendo che Teseo fosse stato ritenuto prigione da un Re di Tracia, al quale avea voluto rapir la moglie per amicizia verso Piritoo, e che da ciò s'era tratto cagione di dire che quell' eroe era disceso nel soggiorno de' morti, con animo d'involarne Proserpina pel suo amico. Nondimeno, Fedra parla ad Ippolito del-

la discesa di suo marito all' Inferno, come d'un avvenimento già antico, e così viene a confermare la favolosa tradizione che in tutta la tragedia si tende a ribattere (*). Più ragionevolmente si trae d'impaccio Pradon nella sua tragedia; poichè, quando un cortigiano dimanda a Teseo s' è vero ch' egli sia stato all' Inferno, Teseo gli risponde che un uomo sensato non dee prestar fede ad un simile assurdo, e che soltanto egli s' è giovato della volgare superstizione per dar fuori una voce che gli era politicamente utile.

Qualunque volta i Tragici francesi hanno trattato soggetti istorici, si sono meritati presso a poco il medesimo rimprovero, cioè d'aver sostituito i costumi della loro nazione a' costumi de' personaggi che essi misero in iscena, e di non aver dato nè verità, nè originalità alla dipintura de' secoli e de' popoli differenti. I soggetti tratti dall' istoria avevano per essi da vantaggio un inconveniente particolare. Le favole mitologiche sono state trasmesse d'età in età per mezzo della poesia, sono già preparate per le nuove forme poetiche che si vorrà dar loro, e s' adattano facilmente a quell'aria di continua dignità ch' esige la tragedia, e soprattutto la tragedia francese; poichè si sa che la lingua poetica de' Francesi è soverchiamente sdegnosa, e che ci ha un numero infinito d' idee ch' essa ricusa d'esprimere. Per l'opposito, nell' istoria si cammina sopra un terreno prosaico; la verità del quadro dimanda una gran precisione, particolarità circostanziate, tratti caratteristici, che non s' accordano sempre colla pompa della tragedia, e che tolgono al coturno un certo che della sua altezza. Laonde Shakespear, il primo de' poeti istorici, introdusse senza scrupolo veruno una grande varietà di stile e di maniera nelle sue

(*) *Je l'aime non point tel que l'ont vu les Enfers,*
Volage adorateur de mille objets divers
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche.

tragedie. Ma i poeti francesi non vi si poterono mai risolvere, e per ciò le loro composizioni drammatiche mancano di que'contrasti pittoreschi, di que'vivi colori, di que' notabili tratti che dànno l' idea della vita. Quando si presenta nell' istoria alcuna particolarità non abbastanza poetica ch' è loro impossibile d' evitare, sono essi costretti d' accozzare degli enimmi, e si dura molta fatica a comprendere le loro dotte circonlocuzioni.

Alcune circostanze peculiari hanno determinata in Francia la dignità de' soggetti istorici. Corneille si aveva aperta una nuova strada con istraordinaria fortuna allorchè produsse il *Cid*. Qual miglior tema per un poeta, che un fatto del medio evo, succeduto appresso d' un popolo alleato, ove domina l' amore e l'onore, ed ove i personaggi, sebbene d' un grado elevato, non sono peró totalmente Principi! Se l' esempio di Corneille fosse stato seguìto, quante superstizioni sul cerimoniale tragico non sarebbero state naturalmente scansate? Una verità più profonda, sentimenti cavallereschi e religiosi in armonia con quelli che ancor regnavano in quell' epoca universalmente, avrebbero dato alla poesia tragica un non so che di più vero, di più intimo, di più consentaneo al cuore. La natura de' soggetti avrebbe di per sè rimosso quell' affettato rigorismo che s' è dato all' osservanza delle pretese regole d' Aristotile; poichè si vede che Corneille non se n' è mai tanto dipartito, quanto nel *Cid*, ove però, bisogna dirlo, egli seguitava un modello spagnuolo. In una parola, la tragedia francese avrebbe assunto un carattere nazionale; i poeti avrebbero aggiunto alla variata e toccante malìa del genere romantico quella della splendida esecuzione ch' è loro propria; e l' arte drammatica avrebbe spiegato veramente in Francia tutta la magìa de' suoi mezzi.

Non so per qual maligno destino, così favorevoli presagi andarono a vôto. Corneille, ad onta dello straordinario successo che ottenne il *Cid*, s' arrestò

in questa carriera, nè più vi furono successori. Si vide, nel secolo di Luigi XIV, prevaler l'opinione che teneva l'istoria moderna per male adatta a somministrar soggetti di tragedia. Si gettarono gli sguardi nell'antica istoria universale, si trascorsero gli annali e non pure de' Greci e de' Romani, ma quelli degli Assirj, de' Babilonesi, de' Persiani, degli Egizj, ec.; e vi si cercarono, anche fra gli avvenimenti più sconosciuti, quelli che vestir si potessero delle forme tragiche. Racine fece un tentativo, ch' egli aveva per audace e pieno di rischio, mettendo dei Turchi sulla scena. Questo tentativo ebbe felice successo; e d'allora in poi i Turchi, i barbari Turchi i quali solo veggono nell'amore la voluttà, nella possanza la crudeltà, e nella subordinazione la schiavitù, hanno goduto gli onori della tragedia; dove che si sono per gran tempo negati gli onori medesimi ai popoli europei più rinomati pel loro entusiasmo religioso, pel loro generoso valore, pel loro rispetto verso le donne. I nomi moderni, e soprattutto i nomi francesi, erano quelli unicamente che non si potevano sopportare nella lingua poetica, giacchè del rimanente si davano tinte francesi a tutti gli eroi dell'Antichità. I nomi e le circostanze istoriche non erano spesso che un leggier velo che ricopriva costumi contemporanei. L'Alessandro di Racine non somiglia per nulla a quello dell'istoria; ma si potrà lodare l'ingegno del pittore se ci si vede il ritratto d'un Turenna o d'un Condé. E chi potrebbe, in leggendo *Tito* e *Berenice*, non pensare agli amori di Luigi?

Voltaire si espresse con severità quando disse: « che, trascorrendo le tragedie de' successori di Ra« cine, si crede di leggere i romanzi di madamigella « De Scuderi; » ed era senza dubbio Crébillon ch'egli pigliava di mira: perocchè, sebbene Corneille e Racine fossero imbevuti infino ad un certo segno delle superstizioni nazionali, essi furono sovente dal loro soggetto inspirati di sorte che impiegarono i colori più veri e più fedeli. Corneille dipinse gli Spa-

gnuoli con maestra mano; ma poi ch'egli attinse dalla fonte, bisogna per questo rispetto far qualche tara al suo merito. Egli colse pure ottimamente, tranne il peccato originale della Galanteria, i costumi de' Romani, almeno in quanto all'inflessibile fierezza, all'ardente amor della patria, ed all'ambiziosa grandezza ne' disegni politici. Forse ch'egli, di pari come Lucano, caricò troppo spesso questi sentimenti d'una pompa esagerata e d'una jattanza che s'accosta alla smargiasseria. Ma quello che sfuggì lui ne' costumi romani, è la severità repubblicana unita ad una perfetta semplicità e ad una profonda sommissione all'impero della religione. Racine dipinse maravigliosamente la corruzione di Roma sotto a' Cesari, e l'ancor timida tirannia di Nerone vicina a smascherarsi. Vero è che Tacito gliene avea mostra la via, ed egli medesimo lo confessa con riconoscenza; ma è sempre un gran merito l'aver espresso da poeta i pensieri dell'istoria. Egli diede ancora un sorprendente carattere di bellezza e di verità alla dipintura de' costumi ebraici, senza dubbio perchè egli era religiosamente immedesimato nello spirito delle sacre pagine. Ma quanto agli Ottomani, egli fu meno felice. Bajazet ama alla guisa degli Europei: la sanguinolenta politica del dispotismo orientale è per verità sviluppata nel personaggio del gran-visire con sovrano ingegno, ma tutto il resto della tragedia è il rovescio della Turchia. Le donne, in vece d'essere schiave, pigliano le redini del governo, e si portano in un modo che ben dànno segno aver ragione i Turchi di tenerle rinchiuse. Voltaire, secondo me, non è stato più felice nel *Maometto* e nella *Zaira*, ed a questi diversi quadri de' costumi asiatici mancano le vivaci tinte del colorito orientale.

Un merito essenziale che non si può contraddire a Voltaire, è quello d'aver fatto sentire che la tragedia deve accostarsi, più che sia possibile, all'istoria. Egli unì pure l'esempio al precetto, e si può sapergli grado dell'aver rimesso in sulla scena gli eroi

ed i cavalieri cristiani che n'erano stati sbanditi dopo il *Cid*. I caratteri di Lusignano e di Norestano sono creazioni poetiche d'una bellezza naturale e profondamente toccante. Il Tancredi francese, al pari che quello del Tasso, interesserà sempre i nostri cuori, per quanti sieno i difetti d'intreccio della tragedia che porta questo nome. L'*Alzira* è un quadro storico di grandissimo pregio. È cosa curiosa il vedere come Voltaire, andando alla scoperta de' soggetti tragici, abbia veramente fatto il giro del globo; poichè, dopo l'aver mostrato sul teatro i popoli del Nuovo Mondo, egli andò a cercare all'estremità del nostro emisfero i Chinesi, i quali pareva che non potessero servir di modello che ad imitazioni grottesche. Ma lo zelo di questo poeta fu troppo tardo; avanti di lui era stato già determinato l'angusto confine della tragedia; e le superstizioni nazionali avevano già sancito un intero codice di sofistiche leggi, onde più non si poteva il poeta svincolare.

Se i disegni drammatici, infin dall'origine, furono impoveriti dall'applicazione delle regole tolte in presto da'Greci sulla relazione altrui, un'idea esagerata delle creanze sociali trasse da poi il genio francese in ceppi ancor più duri, e gl'impedì d'asseguire i grandi effetti della tragedia. Si ricerca che il poeta drammatico congiunga la natura e la verità alla forma poetica; egli dunque deve por mente che l'una di queste condizioni non escluda l'altra.

La tragedia francese si venne sviluppando, dopo Richelieu, sotto la protezione della Corte. La scena, come vedemmo, vi rappresentò per gran pezzo l'anticamera d'un Principe; e respirando in tale atmosfera, gli spettatori ed il poeta istesso si rendevano persuasi dell'idea che l'urbanità sia uno degli elementi primarj della natura umana. La poesia tragica dipinge passioni ardenti, oppone uomo ad uomo nelle circostanze più terribili, e li mette tutti alle prese colla sventura. Si può esigere da' personaggi ch'essa offre alla nostra vista, la dignità ideale; ma

il loro stato gli esenta dall' obbligo di restar fedeli a' gelosi riguardi che impone la società. Fin che eglino sono tranquilli da saper istare sui convenevoli, e fin che l' alienazione del dolore non s' è impossessata della loro anima, non destano in noi una profonda commozione. Il poeta, senza dubbio, dee vestire gli eroi di quella grazia nobile e commovente che Cesare conservava ancora dopo ch' ebbe ricevuto il colpo della morte; non bisogna ch' egli ne mostri l' umana natura sotto un aspetto ributtante; l'espressione che più ti lacera l'anima, l'espressione più terribile debbe ancora avere un certo che di superiore alla realtà : è questo il miracolo della poesia; essa ha, pel lamentarsi, de' sospiri melancolici; pel dolore, degli accenti penetranti; ma pure ne lusinga sempre con una dolce armonia. Non ci ha che una certa bellezza artifiziata la quale non cònsona coll' espansione della verità, ed è appunto di questa artifiziata bellezza che troppo sovente fa pompa in Francia lo stile della tragedia. Forse accusar se ne debbe la natura del verso e quella della lingua: di fatto la lingua francese non è capace del più grande ardimento poetico; ella si permette poche licenze, ed anco nella poesia si sottopone al duro giogo della costruzione grammaticale. Di ciò lagnaronsi i poeti francesi medesimi. In oltre, il verso alessandrino, colle sue rime che camminano a due a due, e co' suoi emistichj eguali, è per sè stesso un ritmo simetrico e monotono, più capace di antitesi sentenziose, che adattato all' imitazione musicale del movimento delle passioni; ed il suo passo misurato tien dietro a stento al corso ineguale, rapido, vagante, che un vivo dolore imprime al pensiero. Ma quello che spezialmente impedisce alla tragedia francese di poter commovere profondamente, egli è un tratto particolare del costume nazionale, voglio dire l' abituatezza che ciascuno contrae dall' infanzia di non mai dimenticarsi di sè medesimo alla presenza altrui, e di sempre mostrarsi nell' aspetto più vantaggioso.

Si è frequentemente osservato che il poeta traluce di mezzo a' suoi personaggi, ch' egli dà loro la sua presenza di spirito, le sue riflessioni tranquille e giuste, ed anche il suo desiderio di apparire. Chi voglia esaminare attentamente la maggior parte di queste tragedie, vedrà che i discorsi sono quasi sempre indirizzati ad una terza persona, che gl' interlocutori dànno segno rare volte di credersi soli fra loro, e che si rivolgono sempre, più o meno, agli spettatori. È d'uopo che noi leggiamo, per dir così, nell'anima degli eroi d' una tragedia, affinch' eglino c' inspirino interesse; e come mai parteciperemo noi alle loro impressioni, s' essi medesimi non vi si abbandonano? se, intenti sempre a condurre i loro progetti, si presentano come esseri operanti, piuttosto che come esseri sensitivi; o, ch' è peggio ancora, se si studiano di far pompa di qualità affettate? Il poeta ne deve introdurre nel santuario de' pensieri segreti, de' progetti ancora incerti, e mostrarci un cuore, il quale, non diffidando ancora di sè stesso, si lascia trasportare da tutti i suoi moti. L' eloquenza può e dee trovar luogo in una tragedia; ma come vi si scoprono l' ordinamento e la preparazione, essa più non conviene che a' discorsi pronunziati con tranquillità d' animo e per un fine manifesto. Il disordine delle passioni non conosce l' eloquenza involontaria. Colui che parla con una vera inspirazione, si è identificato nel suo obbietto, nè più si ricorda di sè stesso. Quand' egli intende all' effetto che produce, e si compiace nel far pompa dell'arte oratoria, non è più l'eloquenza che vediamo nel suo parlare, ma la rettorica. Ora la rettorica, e rettorica in abito da Corte, domina in parecchie tragedie francesi, e particolarmente in quelle di Corneille. Racine e Voltaire dipinsero con maggior fedeltà i moti d' un cuore lacerato. Quando l' eroe d' una tragedia deplora la sua sciagura in antitesi, o in tratti di spirito ingegnosi, noi possiamo risparmiare la nostra pietà. L' affettazione o l' ampollosità de' concetti è come una corazza che

impedisce ai dardi del dolore di penetrar nel fondo della nostr' anima. Questa pompa solenne, questa cerimoniosa assettatura dello stile tragico in circostanze ch' esigerebbero l'abbandono e la dimenticanza di sè stesso, fecero che Schiller paragonasse gli eroi della tragedia francese ai Re rappresentati nelle vecchie stampe, e che si vedono coricati sopra un letto col loro scettro, colla loro corona e col loro manto reale.

La perfezione delle formalità sociali che rende singolari i Francesi dagli altri popoli, ha influito appresso di loro sulla coltura delle belle arti ed anche sopra quella delle scienze. Il sentimento, gelosissimo delle convenienze aguzza quello del ridicolo; e dove questo sentimento fosse spinto fino ad un eccesso di raffinatezza, l'entusiasmo sarebbe ito: giacchè per coloro i quali sono privi di sensibilità, ogni poco di movimento esaltato, ogn' inspirazione poetica ha un lato ridicoloso. Allorchè una cosiffatta guisa di vedere diventa generale in una nazione, vi si debbe introdurre una Critica negativa. Il pensiero, intento agl' innumerevoli scogli che bisogna evitare, non può levarsi ad alti concetti, e il timore del ridicolo diviene la coscienza del poeta. Questo timore che arresta il volo del genio e gli tarpa l'ali, dee soprattutto essere il supplizio degli autori tragici; poichè, siccome gli estremi s'accostano, sì tosto che sparisce il patetico, si vede sorgere la parodia; tutto quello che non riesce a muovere le lagrime, provoca sull' istante il riso. Qual mortale spavento non inspira a Voltaire l'idea che verrà parodiata la *Semiramide* sul teatro italiano? Colui che passò la sua vita nel farsi beffe delle cose più rispettabili, fa valere la sua carica di gentiluomo della camera per ottenere dal governo la proibizione d'uno scherzo più che permesso senza dubbio. Poichè i Francesi hanno trovato singolare diletto nel lanciare i dardi d'uno spiritoso motteggio contro le produzioni letterarie di tutte l'altre nazioni, ci debb' esser lecito di sorride-

re quando li veggiamo urtare contro quel medesimo scoglio ch'essi tanto conoscono. Lessing notò con molta sagacità ciò che poteva essere di ridicolo nel disegno d'alcune opere francesi, come la *Rodoguna*, la *Semiramide*, la *Merope* e la *Zaira*; nondimeno vi sarebbe ancora da rispigolare dopo di lui, e soprattutto potrebbe alcuno divertirsi a far la guerra alle particolarità (*). Ma nella carriera polemica, questo autore mostra una virulenza che non si vuole per noi imitare. Bisogna però dire, a sua scusa, che nel tempo ch'egli scrisse, per poco non si vedevano in sulle scene della Germania che tragedie francesi, ch'esse sole facevano autorità, e che il titolo di modelli classici non era stato loro disputato. Era dunque mestieri di rinunziare ad ogni originalità, o querelarsi d'un'ammirazione esagerata. Il gusto del pubblico tedesco ha preso d'allora in poi una direzione così differente, che da tutt'altro genere d'errori è necessario preservarlo.

I Francesi dicono che i poeti drammatici hanno che fare con un pubblico che non pure è d'un senso squisitissimo pel ridicolo, ed è prontissimo a notare i difetti di gusto, ma ch'è fortemente ancora soggetto all'impazienza. Senza dubbio, questa impazienza è agli occhi loro una gran prova d'intendimento e di vivacità di spirito. Nondimeno ci si potrebbe ancor vedere qualch'altra cosa. Gli spiriti superficiali e leggieri, le anime poco sensitive manifestano sempre una inquietudine intollerante, un impaziente desiderio di cambiamento. Ma, che che sia di tale qualità, ella esercita sul teatro francese un'influenza in parte favorevole, e in parte svantaggiosa; favore-

(*) Questo aveva io fatto antecedentemente in una nota; ma la supprimo in rivedendo il mio libro per farlo tradurre in francese. I versi ch'io citava, sono per la maggior parte ripresi da' Critici francesi medesimi, e per conseguente non provano nulla contro la loro teorica. Soltanto alle idee generali mi piace d'attribuir qualche importanza, e nelle mie critiche osservazioni ho voluto allegare esempi, anzichè notare errori.

vole in quanto ella sforza i poeti a tôr via l'inutile, a camminar dritto alla meta, a ristrignere l'azione, ad usare uno stile preciso. Questo genere di merito è realissimo, ed ha fatto concepire alta stima per la tragedia francese a quelli che sottopongono le arti all'esame della fredda ragione, anzichè ne godano per via del sentimento o dell'immaginativa. Ma d'altra parte, l'impazienza del pubblico ha l'inconveniente d'escludere dalla poesia drammatica un certo ordine di bellezze. Egli è fuor di dubbio che un movimento sempre sostenuto, e ch'esige un'attenzione sempre intensa, assume pure non so che d'uniforme e di stanchevole, altresì come avverrebbe in una musica, ove tutti i suoni fossero egualmente forti, tutti i tempi egualmente veloci, ed ove lo zelo degli esecutori sempre li portasse a strafare. Io desidero de'punti di riposo nelle tragedie francesi, desidero quelle felici sospensioni, ove altra volta appariva la poesia lirica. Ci ha nella vita certi momenti cui l'anima solennizza, raccogliendosi in sè stessa, e gettando uno sguardo melancolico sul passato e sull'avvenire: ciò sono quei momenti religiosi, quella consecrazione d'una commozione profonda, ch'io non trovo in nessuna parte. Gli eroi e gli spettatori sono sempre trasportati innanzi verso ciò ch'è per succedere; non ci ha che pochissime scene, dove una situazione sia semplicemente esposta, e dov'ella si sviluppi con calma, indipendentemente da'suoi effetti e dalle sue cause. Trattasi del fatto e non del motivo; e pure l'intenzione segreta d'un'azione è quella che determina l'impressione che essa produce sugli spettatori. Da questa medesima impazienza nasce ancora che sì picciol campo si lascia nell'arte del Comico al muto sceneggiare dell'attore; altro tempo non gli si concede per mettere in atto i mezzi proprj della pantomima, che quello de'lunghi discorsi che gli sono indirizzati. Lo spettatore è contento se le ruote d'un intreccio non si sono fermate un istante, e se il fracasso delle domande e delle risposte reciproche non s'è mai rimaso di farsi sentire.

In generale, l' impazienza non è una disposizione favorevole al bello. La più vivace di tutte l' arti liberali, la poesia drammatica, ha pure il suo lato contemplativo; e quand' esso è trascurato, la tragedia, in luogo di quell' interna armonia che debbe servirle d'accompagnamento nella nostr'anima, non ecciterà più dentro di noi che un assordante rimbombo.

Alcune delle imperfezioni del sistema che ne occupa, furono riconosciute da' migliori Critici francesi; e nel numero di tali imperfezioni sono, per esempio, i personaggi di confidenti. Ciascun principe o ciascuna principessa si tira dietro regolarmente il suo ciambellano o la sua dama d' onore; alcuna volta si vede in un dramma fino a tre o quattro di questi passivi ascoltatori, i quali non sono presenti, che per dire al loro protettore ciò ch' egli sapeva da prima, o vero per eseguire i suoi comandamenti. I personaggi secondarj delle tragedie greche erano di ordinario vecchi educatori o nutrici, e si disegnavano sempre con tratti ben caratterizzati. I poeti sapevano così bene far conoscere lo stato dell'anima ed i progetti degli eroi del dramma, senz'aver bisogno di metterli in conversazione con subalterni, ch' eglino diedero una parte muta ad un personaggio così qualificato, com' era il famoso Pilade, il cui nome è divenuto sinonimo di quello d' amico. Ma nè per motteggi che si sieno usati a rendere ridicoli i confidenti, nè per dispiacere che abbiano gli attori a sostener parti cosiffatte, non c'è per ancora se non l' Alfieri che abbia saputo farne senza.

Un altro inconveniente della tragedia francese è l' esposizione, cioè la spiegazione dello stato delle cose al principio d'un dramma. Essa d'ordinario consiste in una confidenza circostanziata che il principe a suo bell' agio si degna fare al suo favorito. Quello stesso pubblico, la cui impazienza inspira tanto timore a' poeti ed a' commedianti, trovasi dotato di tranquillità bastevole a comportare che gli si narrino, per via di lunghi discorsi, i fatti che sarebbero

dovuti succedere sotto a' suoi occhi. Si confessa che esistono poche esposizioni perfette, che i personaggi fanno risalire le loro confidenze molto più addietro che non permette la verisimiglianza, e ch' eglino si dicono quasi sempre ciò ch' è loro impossibile di ignorare. Se lo stato delle cose è complicato, è raro che si giunga a darne un'idea chiara. Le tragedie di *Eraclio* e di *Rodoguna* fanno una vera confusione nella testa. Chaulieu diceva del *Radamisto* di Crebillon: *La cosa sarebbe chiara abbastanza, se non ci fosse l'esposizione.* In generale tutto il sistema delle esposizioni, tanto nella tragedia, quanto nell'alta commedia francese, mi pare difettosissimo. Un cominciamento, senza movimento drammatico, in cui s' istruisce gravemente l'uditorio, è contrario allo spirito del teatro. Nel momento che s' innalza il sipario, gli spettatori sono di necessità turbati da mille distrazioni, la loro espettazione non è ancora eccitata, e nondimeno egli è allora appunto che l' autore esige ch' essi prestino tutta la loro attenzione ad una fredda narrativa, di cui nessuno ancora si prende pensiero. Ma, si dice, i Greci facevano il medesimo: ed io rispondo che i fatti, in generale molto più semplici, sui quali si fondavano le loro tragedie, erano quasi sempre conosciuti da prima; e che d' altra parte l' esposizioni, tranne i prologhi male immaginati d'Euripide, erano piene di movimento e di vita, nè avevano quell' aria positiva e dogmatica che regna al principio de' drammi francesi. Con qual arte maravigliosa, all' incontro, Shakespear e Calderon istruiscono lo spettatore! Entrambi signoreggiano di primo tratto l'immaginazione; e, solo allorquando è destata la curiosità, si fanno essi a sviluppare le supposizioni fondamentali della loro favola. Vero è che tal mezzo è interdetto a' Tragici francesi. Il tempo è loro misurato con tanta economia, non si concede loro, se non solamente con tante restrizioni, la licenza di colpir gli occhi o d'interessare per via del movimento della scena, che, s'ei

vogliono che l'effetto vada crescendo, sono costretti di riservare per l'ultimo atto quel poco ch'è loro permesso in questo genere.

Ricapitoliamo. I Francesi hanno creduto d'aver concepita la loro tragedia sopra un'idea severa, e in quella vece l'hanno concepita sopra un'idea astratta: hanno voluto unire, senz'alcun' addizione straniera, ed al maggior grado di purezza possibile, la dignità, la grandezza; le situazioni sorprendenti, lo sviluppo delle passioni ed il patetico che convengono alla tragedia; ma con ispogliarla di tutti i suoi accessorj, le hanno fatto perdere alquanto di verità, di profondità, di vita, e le hanno tolto la sua fisonomia caratteristica. Una mano libera e ardita non ha più disegnato facili contorni, e i quadri più non offersero colori brillanti e variati. La forza a grado a grado crescente d'una passione che si va sviluppando con lentezza, l'abbandono involontario, il trasporto del dolore, in una parola tutti i grandi effetti tragici vi hanno preso una tinta più appannata. La teoria della tragedia è presso a poco al medesimo punto, ch'era l'arte de' giardini a' tempi di Le Notre. La difficoltà superata, il trionfo dell'arte sopra la natura, una fredda grandezza, vi si fanno egualmente ammirare. Vi si osserva la medesima simetrìa, la medesima dirittura tirata a filo, ed un ordine di curve ben compassate del pari; e indarno egualmente, rivolgendoci all'architetto di queste regolari meraviglie, vorremmo fargli comprendere l'ordine segreto che regna in un giardino inglese, e gli mostreremmo come una serie di paesetti variati, scoperti l'uno dopo l'altro, e destinati a farsi mutuamente risaltare, concorrano a produrre sull'anima una particolare impressione, profondissima insieme e dolcissima.

Superstizioni anticamente radicate appresso ad una nazione sono di rado accidentali; esse dipendono da una disposizione universale di spirito, e da cui nè pur gli uomini più ragguardevoli sono affatto

esenti. Queste superstizioni debbono allora esser considerate non già puramente come cause, ma come conseguenze manifeste di occulti principj. Noi volentieri concediamo che le leggi proibitive d'una Critica fondata sull'analisi ha limitato il volo de' Tragici francesi; ma rimane sempre dubbioso, se, abbandonati a sè stessi, e' non avrebbero concepita una teorica più vasta, e fatta non ne avrebbero una felice applicazione. Non si può negare ad alcuni di loro i più rari talenti e l'abilità più consumata; se, posti in circostanze sfavorevoli, riuscì loro d'attingere a sovrane bellezze, ben meritano d'essere doppiamente ammirati; nondimeno siamo lontani dal convenire, in tesi generale, che la difficoltà superata sia una sorgente di piacere, e che un *capo d'opera* debba essere ancora un giuoco di forza. Non è contra la gloria degli autori che noi ce la pigliamo; solamente abbiamo desiderato di rintuzzare con giusta energìa la pretensione che hanno i Francesi d'erigersi in legislatori universali del buon gusto.

Ho già toccata, così in passando, la prima età del teatro francese. Si volle imporre a' poeti obblighi ognor più severi. La fede nella infallibilità d'Aristotile, ed il rispetto per l'autorità degli Antichi regnarono sempre con maggiore impero. Tuttavia la naturale inclinazione degli autori li trasse inverso il teatro spagnuolo, tanto come l'arte drammatica non fu sviluppata in Francia a segno che s'assecurasse di mettersi per una via indipendente. Gli autori non si contentavano d'imitare il genere degli Spagnuoli, ma eziandio usurpavano loro le invenzioni più ingegnose, come si vide a' tempi di Richelieu, ed anco durante una parte del secolo di Luigi XIV. Racine è per avventura il primo poeta che non abbia partecipato di questa influenza straniera. Quasi tutte le commedie di Corneille, altresì come due delle sue tragedie più stimate, *Il Cid* e *Don Sancio d'Arragona*, sono drammi spagnuoli rifusi. La sola tragedia di Rotrou che sia rimasta sul teatro, il *Vincen-*

slao, è imitata da Francesco di Roxas. Una commedia di Molière che non fu rappresentata, la *Principessa d' Elide*, è tratta da Moreto. Il *Don Garzia di Navarra* è tolto da un autore spagnuolo sconosciuto. Il *Festin de Pierre* porta l'impronta della sua origine (*). Non si ha che a legger le opere di Tommaso Corneille per rendersi persuaso che, da poche eccezioni in fuori, non sono esse che componimenti spagnuoli per lui rimaneggiati. Altrettanto si può dire delle prime produzioni di Quinault, cioè delle sue commedie e tragicommedie. Il diritto d' attignere da cotesta fonte era così generalmente riconosciuto in Francia, che niuno si pigliava nemmeno il pensiero di restituire all' originale una parte de' successi che otteneva la copia. Non ci ha che *il Cid* in cui sia più volte citato il testo, e ciò senz' altro perchè si era contrastato a Corneille il merito dell' invenzione. Sarebbe un' occupazione molto istruttiva lo scoprire i modelli sconosciuti di tutti i vecchi componimenti francesi, ed il paragonare insieme gli autori delle due nazioni. Bisognerìa però mettersi intorno a cotal lavoro in un modo diverso da quello che praticò Voltaire, quand'egli volle risalire all' origine dell' *Eraclio*; poichè, secondo Garzia de la Huerta, egli non diè segno in questo nè di cognizioni, nè tampoco di buona fede.

Se il genere spagnuolo è cessato d' essere in favore sul teatro francese, ciò dipende primieramente da questo, ch' esso non è quivi conosciuto se non per via di copie il più sfiguratissime, e poscia perchè nulla è così differente, come il carattere di quelle due nazioni, e per conseguenza come lo spirito delle loro lingue e della loro poesia. La lingua francese è l' interprete fedele del raziocinio; essa è chiara e

(*) Questa commedia prova che Molière non era molto pratico dello spagnuolo. Come mai poteva egli tradurre il titolo della commedia intitolata il *Combidado de piedra* (il *Convitato di pietra*) con queste parole *Festin de Pierre*, parole che non significano niente, o significan tutt' altra cosa?

metodica ; dove che l'idioma spagnuolo , come ne insegna l'istoria, s'è grandemente arricchito de'tesori dell' Oriente ; esso compiacesi nelle immagini ardite e ne' giuochi fantastici dello spirito: se dunque, conservando la sostanza de' caratteri e delle situazioni, si privino i drammi spagnuoli di tutto il lusso dei loro ornamenti , di quelle *romances* inspirate da una brillante fantasia , di quelle strofe rimate che fanno l'effetto delle variazioni musicali , e se , facendo passare lo stile per l' uniforme trafila del verso alessandrino, si sottoponga davvantaggio la struttura generale alle regole d' Aristotile , non ci sarà più veruna convenienza fra il soggetto e la forma , e si rinunzierà al solo genere di verità che possa esistere ancora nel dominio della finzione.

L' incanto della poesia spagnuola consiste nella mescolanza della seria e sublime inspirazione che sembra originaria del Nord , colla dolce voluttà del Mezzodì e colla splendida pompa dell' Oriente. Il genio di Corneille aveva de' tratti di somiglianza col genio spagnuolo , ma totalmente dal lato serio. Questo poeta si può riputare per uno Spagnuolo educato sulle sponde della Senna. Egli è gran peccato che , appresso il *Cid* , non abbia trascelto soggetti ove potesse sviluppare i sentimenti di lealtà e d' onore cavalleresco che riempievano la sua anima ; imperocchè , quand' egli si mise dentro all' istoria romana , non fece che mascherare questi sentimenti medesimi sotto l' apparenza del severo amor di patria e della ambiziosa politica che regnarono successivamente in Roma. In generale , egli attese meno ad eccitar la pietà od il terrore , che la meraviglia , per mezzo degli stati straordinarj in che pose i suoi personaggi, o vero l' ammirazione per mezzo del grandioso carattere ch' egli fece loro spiegare. Anzi egli ama così volentieri di levarci in ammirazione , che allorquando non gli è dato d' inspirarcene per gli eroi della virtù , vuole sforzarci a sentirne per gli eroi del vizio ; tanta è l'audacia ch' egli dà loro, la forza d'ani-

mo, l'estensione di spirito; tanto gl' innalza sopra le debolezze umane. Egli giugne sovente insino a far loro spiegare un' arroganza di cui non si vede la cagione; sembra ch' essi vadano fieri della loro fierezza. Spesso i grandi compensi ch' essi hanno in se medesimi, allontanano da loro il nostro interesse, sia che meritino, o no, d' inspirarne. Corneille ha frequentemente dipinto la lotta della volontà contro le passioni; ma siccome egli amava le idee generali, non presentò questa tenzone immediatamente, e nè fece uno scontro fra principj opposti. Egli è soprattutto nella dipintura dell' amore, che questo poeta riesce freddo, senza dubbio perchè non seppe risolversi di mostrare questa passione come una debolezza interessante. Essa non pertanto opera molto nei suoi drammi, ed ancora in quelli ov' è maggiormente aliena dal soggetto. Egli obbedì forse in questo al gusto del secolo; forse che il suo spirito cavalleresco gli faceva riputar l'amore per l'ornamento della prodezza, pel colorato pennoncello che ondeggia vicino alla punta della lancia, per la fulgida ciarpa che la bellezza dona al valore. L'amore non è in Corneille quel potere formidabile e che strascina gli animi con sè, quell' affetto che s' insinua impercettibilmente nel cuore, e quindi vi regna da sovrano: è un omaggio esclusivo e lusinghiero, un dovere in prima scelto liberamente, ma che di poi vuol guardare il suo posto a canto degli altri doveri. In cotal guisa presentò questo poeta l'amore nelle sue migliori composizioni, in quelle di sua vecchiaja ei lo fa cedere all' ambizione, e queste due molle si spossano reciprocamente. Le eroine di Corneille non hanno nulla di femminile; l' amore che inspirano, è per esse un mezzo, anzichè un fine, giacchè se ne valgono per incitare i loro amanti ad imprese pericolose, e talvolta pure a delitti; la qual cosa sicuramente non fa che gli uomini facciano nobil figura. Gli eroi innamorati sono schiavi condannati ad una cieca obbedienza: sono nobili messaggieri che hanno eroiche

commissioni, le quali debbono loro meritare alti favori. Donne tali, qual è Emilia nel *Cinna*, possono di fatto godere della loro possanza, ma non sono capaci d'amare.

Se Corneille, dipingendo i suoi caratteri, s'è dilungato dalle proporzioni della natura umana, s'egli ha di troppo fatto risaltare la parte energica, e di troppo confinato nell'ombra la parte sensitiva dell'anima, e i suoi eroi hanno una volontà troppo forte e affetti troppo deboli, egli s'è discostato ancor più dal vero nelle situazioni da esso immaginate. Esse presentano così spesso de' contrasti simetrici, che ben possiamo chiamarle antitesi in azione, e che alla fine si trova naturale che i personaggi s'esprimano in epigrammi sentenziosi. Notabilissima è sovente l'eloquenza di Corneille per la forza e la concisione, ma riesce altre volte enfatica e sforzata, e si risolve in vôte amplificazioni. Sembra che i poeti latini del tempo della decadenza delle lettere, Seneca il filosofo e Lucano, sieno stati tenuti da lui per esemplari da imitare, e di fatto egli ha soventemente qualche simiglianza con Seneca il tragico. Questo stile declamatorio non può che stancare tostamente colla sua monotona pompa; ma pure egli fece maravigliosamente risaltare il merito d'alcune parole semplicissime che talvolta lo interrompono (*); nondimeno l'impressione di queste belle parole è spesso indebolita da' lunghi discorsi che vengono lor dopo. Quando una madre spartana, nel dare lo scudo al figlio, disse le famose parole che si possono paragonare a quelle del padre d'Orazio, ella per certo niente altro soggiunse.

Pare che Corneille sia stato principalmente destinato a dipingere l'ambizione, questa passione che stabilisce il suo trono in un'anima spogliata di qua-

(*) Cioè, il *qu'il mourut* del vecchio Orazio; il *soyons amis, Cinna;* ed il *moi* di Medea. Quest'ultima parola, per dirla così in passando, è tolta da Seneca.

lunque tenero affetto. Egli aveva passata la sua giovanezza durante le ultime guerre civili, ed avea veduto gli avanzi dell' indipendenza feudale. Non si sa fino a qual segno egli abbia partecipato l' influenza dello spirito che regnava a quell' epoca, ma è certo ch' egli sembra già occupato nelle grandi questioni politiche che tanto agitarono il secolo a cui Voltaire diede l' impulso. Nondimeno egli pagò a Luigi XIV, in versi attualmente dimenticati, quel medesimo tributo d'elogi a che si assoggettarono tutt' i poeti contemporanei.

Corneille aperse la sua carriera con grandissimo strepito dando il *Cid*. Abbiamo veduto ch' egli ne andava debitore della prima idea ad una composizione spagnuola, di cui pare che abbia seguito esattamente il disegno. Io non conosco il *Cid* di Guillen de Castro; ma, se giudicar ne dobbiamo sui passi allegati in Corneille, esso è scritto con molta semplicità, e non ha la pompa dello stile della tragedia francese; non so se il merito d' una elocuzione più forbita sia costato qualche sagrifizio particolare. Tutti i Critici francesi concordano in questo, che trovano inutile il personaggio della Infanta; ma l' autore spagnuolo avea pensato che l' amore d' una Principessa dava a Rodrigo un certo che di così brillante, e lo indicava così bene pel fiore della cavalleria, che la passione di Cimene ne diveniva più scusabile. Tuttavia sarebbe stato mestieri d' immaginare la parte dell' Infanta in un modo più dolce e più armonico; nè si può negare che, tal quale essa è, non influisce nè poco nè punto sul colorito generale del dramma. Il medesimo si può dire delle vittorie riportate da Rodrigo sui Mori, le quali imprese, per gli stessi motivi, si sarebbero dovute presentare più luminosamente. Comunque si sia, il *Cid* fu accolto con trasporti d' ammirazione, ed il maraviglioso piacere che fece un dramma, in cui non entravano passioni basse di sorte alcuna, e interamente fondato sul conflitto di sentimenti così puri, come sono quelli del-

l'onore, dell'amore e del dover filiale; questo piacere, io dico, dimostra evidentemente che a quell'epoca lo spirito romantico viveva ancora appresso dei Francesi, e ch' eglino s'abbandonavano senza riservo alle impressioni della natura. Ma i begli spiriti di quel tempo non participarono di tale entusiasmo: e' sostennero, e primieramente l'Accademia, che il soggetto del *Cid* (uno de' più belli che sia mai toccato ad un poeta) non valeva niente per la tragedia; e siccome non erano atti a trasportarsi in un altro secolo e nel centro di costumi differenti, si vi trovarono una quantità d' inverisimiglianze e di sconvenienze (*). Il *Cid*, è vero, non è una tragedia nel senso degli Antichi, e Corneille gli aveva dato da prima il nome di tragicommedia; come mai dunque un dramma cotanto alieno dalle idee de' Greci poteva essere giudicato innanzi al tribunale d' Aristotile?

Si rimproverò alla tragedia degli *Orazj* di mancare d'unità. Pare che l'uccisione di Camilla e la sentenza che assolve Orazio fratricida in favore d'Orazio vittorioso, sia una seconda azione indipendente dal certame de' tre fratelli albani co' tre fratelli romani. Corneille s' era il primo lasciato persuadere d'aver peccato contro la regola; ma io trovo ch'egli ebbe il torto di darsi vinto. Se la morte di Camilla non avesse fatto parte del dramma, le donne vi sarebbero state inutili infino da' primi atti; e se l' ardente amor di patria d' Orazio non avesse in lui soffocata la voce del sangue, il combattimento che salvò Roma non sarebbe stato un soggetto da tragedia, ma un fatto semplice e senza nodo drammatico. Un difetto più reale, a parer mio, è questo che il poeta abbia rappresentato *intra privatos parietes*, e senza colpire gli sguardi, un avvenimento pubblico che

(*) Scuderi parla di Cimene come quasi d' un mostro, e chiama tutto il dramma un *mechan combat de l'amour et de l'honneur.*

decideva della sorte dei due popoli; ed è chiaro che un tal difetto fa poscia cadere il quinto atto. Qual altra impressione avrebbe fatto questo spettacolo, se il vincitore, come ne lo dipigne Tito Livio, solennemente condannato da crudel sentenza al cospetto del Re e del popolo intero, avesse ottenuta la sua grazia, mercè delle lagrime e delle grida del suo vecchio genitore? Di poi, perchè non s'è contentato il poeta d' attenersi alla storia, la quale ne insegna che una sorella d'Orazio amava un Curiazio, ed immaginò ancora di maritare una sorella di Curiazio con uno degli Orazj, supponendo che le tenere inclinazioni trionfino appresso d' un eroe, in quella guisa che appresso dell'altro domina l' amor di patria? Di qui risulta una grande inverisimiglianza. Si sarebbero mai scelti, per un simile combattimento, de' guerrieri legati da vincoli così stretti, e che avrebbero avuto tante ragioni di trattarsi con reciprochi riguardi? Del resto non v' ha che l' impeto della prima gioventù che possa scusare l' uccisione di Camilla. Salvo che non fosse un vero forsennato, Orazio, già marito, avrebbe sopportato con mansuetudine le querele d' una infelice sorella.

La tragedia di *Cinna* è tenuta per molto superiore agli *Orazj*. Si può non pertanto già notarvi una inspirazione meno elevata e sentimenti meno puri. La favola è patentemente discesa dalla sfera ideale, e tutti vi sono alterati i motivi da diverse combinazioni. Il *repubblicanismo* di Cinna non è che il velo d' un' altra passione; egli stesso non è che uno stromento nelle mani d'Emilia; ed Emilia d'altra parte sagrifica il suo preteso amore alla sua vendetta. La grandezza d' animo d' Augusto è talmente equivoca, che possiamo prenderla per la pusillanimità d' un vecchio tiranno. In oltre, la congiura è tenuta in lontananza, e non traspare che da un magnifico racconto. Essa non eccita quella cupa inquietudine, quell' espettazione dell' avvenimento, che può rendere un tal soggetto il più *tragediabile* che mai. E-

milia, l'anima del componimento, fu con elogio chiamata da Chaulieu un'adorabile Furia; ma le Furie si lasciavano placare per sagrifizj e preghiere, laddove Emilia rimane sorda a tutte le voci della pietà. Il culto d'una divinità cosiffatta può a mala pena esser permesso ad un amante: quindi i suoi adoratori, Cinna e Massimo, sono veri scellerati, il cui tardo pentimento non può aversi per sincero.

Si vede gia qui manifestarsi quella disposizione al machiavellismo de' motivi, che più tardi divento il carattere dominante delle composizioni di Corneille. Un uso cosiffatto di mezzi artifiziosi, sempre in sè stesso dispiacevole, diviene ancora più volte, appresso di questo poeta, disadatto e inutile. Egli presumeva di superare i più sagaci conoscitori del mondo, degli uomini, degli affari e della Corte; dotato dell' anima più retta e più onesta, egli aveva la pretensione di poter essere maestro a Machiavelli medesimo. Dottamente e con una cotal compiacenza egli fa pompa di tutto quello che sa circa l'arte d'ingannare; ma non avea pur sospetto de' segreti andamenti d'una scaltra politica, delle sue pieghevolezze e de' suoi sutterfugi; s'egli avesse osservato Richelieu, avrebbe potuto far progressi assai maggiori.

Fra le tragedie ove Corneille dipinse il carattere dello spirito pubblico appresso gli antichi Romani, si nota principalmente *La morte di Pompeo*. Questa tragedia offre de' passi sorprendenti; ma, in totale, ci ha più pompa che verace grandezza, e pur troppo vi si ravvisano le iperboli di Lucano. Io non ci vedo che *arie di bravura* in fatto di rettorica, debolmente legate insieme dal filo d'un intreccio male accozzato. In oltre, i rigiri di Tolomeo e la interessata civetteria di sua sorella Cleopatra fanno un meschino contrasto colla morte del gran Pompeo, col profondo dolore di Cornelia, colla magnanima pietà di Cesare. Tosto che il vincitore ha renduto gli ultimi ufici all'ombra sdegnata del suo nimico, egli

si prostra a' piedi della più bella delle regine: nè questo è un semplice omaggio ; egli è innamorato davvero, arde e sospira. Cleopatra , dal canto suo , giusta l'espressione del poeta, vuole a forza d'occhiate rinsignorirsi dello scettro di suo fratello. Cesare si mostra quello ch' egli era in fatti , l' amante di tutte le donne ; ma non è già questo un genere di passione che s' abbia a presentare sul teatro tragico.

Nel *Sertorio* , opera scritta molto più tardi , Corneille ha trovato il modo di far comparir piccolo il gran Pompeo , e ridicolo l' eroe della tragedia. Sertorio esclama:

Que c' est un sort cruel d' aimer par politique!

Questo verso può essere applicato a tutti i personaggi della tragedia. Nessuno ama veramente , ma tutti fanno servire un preteso amore ad un fine politico. Un guerriero, indurato nell' armi e canuto , Sertorio spasima d' una regina spagnuola , Viriate ; nondimeno egli sostituisce un altro adoratore in suo luogo , e va egli stesso ad offerir la sua mano ad Aristia. Allorchè Viriate lo sollecita ad isposarla , ei le chiede instantemente alquanto d' indugio. Viriate , dopo alcuni urbani complimenti , confessa con franchezza di non sapere che cosa sia l' amare o l' odiare , e tutto che segue è privo al pari d' affetto. Le tracce d 'una simile freddezza d' animo si osservano anche nell' opere della gioventù di Corneille , ma in quelle della sua vecchiaja la veggiamo palesarsi in modo straordinario.

A rincontro , i sentimenti cristiani sono espressi nel *Polieuto* con dignità e calore. Nondimeno vi si potrebbe forse notare una fede costante e ferma , piuttosto che un vero entusiasmo religioso. I miracoli della grazia vi sono introdotti in fatto , ma non già manifestati sotto un lume sorprendente a un tratto e misterioso. Voltaire osservò che i primi atti di que-

sto componimento pendono nella commedia per lo stile del dialogo e pel genere delle situazioni. Una donna, maritata contro la propria inclinazione per obbedienza a suo padre, e che dichiara all' amante ed al marito che, se i suoi primi affetti sussistono ancora, ella saprà nondimeno serbarsi fedele al suo dovere; ed un padre interessato e volgare, in preda al rammarico di non aver fatto sposare a sua figlia il favorito dell' Imperatore, non sono cose, a dir vero, che promettano grandi effetti tragici. Gli affetti così divisi, come si trovano in Paolina, sono però veramente in natura, ed i contrasti del suo cuore debbono trovar pietà, non che perdono, anche innanzi a' giudici meno indulgenti. I Critici sono in questo d'accordo, che il suo stato ed il carattere di Severo formano il pregio più grande di tutta la tragedia. Ma l'attiva generosità d' un giovane eroe, la cui passione accresce ancora il suo merito, respigne nell' ombra la rassegnazione di quel Polieuto che sagrifica sè stesso, senza dar segno che molto gli costi un simile atto. Da questo esempio si volle conchiudere che il volontario sagrifizio de' Martiri non poteva produrre un effetto veramente tragico. Io penso altrimenti. La gioja colla quale queste sante vittime della fede soffrivano i tormenti della morte, non era già indifferenza, ma eroismo d'amore; e prima che fossero strascinati al supplizio, essi erano già usciti vincitori d'una dolorosa tenzone contro tutti gli affetti terrestri. Qual viva e profonda commozione non può mai destare il poeta, quand' egli ne dipinge le angosce della natura, intanto che un' anima angelica ripiglia il suo volo verso il cielo! Nel *Polieuto*, la catastrofe è condotta con un mezzo cattivo per ogni rispetto; quel Felice, la cui bassa vigliaccheria fa ritorcere contra Polieuto tutti gli sforzi del suo rivale per salvarlo, guasta la bellezza del quadro.

Bisogna che Corneille avesse grande appassionatezza alle antitesi simetriche, poichè confessa che la *Rodoguna* è l' opera sua favorita. Io mi rapporto a

Lessing per far notare la dabbenaggine di que' due Principi che, posti fra due furie sitibonde di sangue, corrono continuamente dall' una all' altra senza sapersene liberare. Voltaire non si stanca di citare l' ultimo atto come uno de' fenomeni più sorprendenti del teatro francese, Ma nulla mi riesce più strano, lo confesso, di questa maniera di giudicare le produzioni delle arti, ammirando una parte indipendentemente dal tutto, senza del quale nè pur essa esisterebbe.

È noto quanto sia difficile a comprendere l' intreccio dell' *Eraclio*. Il nodo principale della tragedia, l' incertezza del tiranno Foca che non sa quale dei due giovani eroi sia suo figlio, e qual di loro sia il figlio del Re ch' egli uccise; questo nodo, io dico, ha molta somiglianza con quello d' un dramma di Calderon (*), e niente si trova di simile nell' istoria. Per altri rispetti, i disegni dei due poeti sono differentissimi. Comunque si sia quanto al merito della invenzione, l' ingegnosa bizzarria degli avvenimenti appresso di Calderon s' accorda colla brillante magìa de' colori poetici; quando in Corneille la fatica di svolgere un intreccio ravviluppato non è risarcita che da una serie d' epigrammi tragici che non porgono diletto alcuno all' immaginazione.

Il *Nicomede* è una commedia politica molto arida, e che a grande stento viene ravvivata dalla continua ironìa dell' eroe.

Questi sono presso a poco i soli drammi di Corneille che sieno rimasti sulle scene. Quelli ch' egli compose nella sua vecchiaja, non sono che trattati in forma di dialogo sulla ragion di Stato, applicabili a

(*) Voltaire s' avrebbe potuto risparmiar la briga di provare che Calderon non imitò Corneille; ma ben più difficile è dimostrare che Corneille non abbia imitato Calderon. Certo è che il poeta francese si vanta d' aver concepita la prima idea di questa tragedia; ma bisogna ricordarsi che, solo forzato dalla necessità, egli riconobbe i suoi debiti verso l' autore spagnuolo del *Cid*.

tutti i casi particolari: metti delle partite di scacco in tragedia, e l'acquisterai lo stesso merito.

Chiunque abbia la sofferenza di trascorrere tutti i drammi di Corneille riconosciuti per cattivi, resterà meravigliato di vedere come tutti sieno condotti secondo i medesimi principj, e, dallo stile in fuori, con tanto artifizio, quanto i suoi lavori più celebrati. L'orditura dell'*Attila*, per modo d'esempio, ha di molti riscontri con quella della *Rodoguna*. È curioso altresì d'osservare, ne' suoi giudizj sulle proprie tragedie, quanta importanza egli attribuisca a semplici bagattelle, mentre che sembra si dimentichi del fine principale della poesia tragica, la rivelazione de' misteri dell'anima e del destino umano.

Racine, che già da un mezzo secolo è stato dichiarato il poeta preferito della nazion francese, non fu, mentre ch' egli visse, così favorito dalla sorte, come il suo predecessore, e, non ostanti parecchi luminosi successi non gli fu dato godere d'una gloria sgombra di nubi. Riconoscendo noi ch' egli aveva di molto contribuito al perfezionamento della lingua francese, abbiamo già pagato un giusto tributo d'elogi alla nobile eleganza, all'espressione veramente poetica, al mirabile meccanismo de' suoi versi. Egli ebbe de' rivali sulla scena, e, cosa a mala pena credibile, de'rivali sovente fortunati. Gli ammiratori esclusivi di Corneille, fra' quali si nota particolarmente madama De Sevigné, voltarono a lui le punte. D'altra parte l'invidia gli oppose Pradon: e questo poeta, indegno di essergli messo a confronto, gli rapì, ad onta delle vive lagnanze di Boileau, i suffragi della moltitudine e fino a quelli della Corte. Il dolore che sentì Racine per una simile ingiustizia, lo arrestò nella carriera drammatica nel momento che il suo ingegno era giunto al grado più alto di maturità.

Appresso, e quando s'apersero gli occhi del pubblico, gli scrupoli d'una malintesa pietà impediro-

no che questo poeta ripigliasse a comporre pel teatro, e la sola madama De Maintenon potè ottenere ch' egli consentisse di trattare, in favore del suo instituto di Saint-Cyr, alcuni soggetti tolti dalla sacra scrittura. È verisimile che, se non erano le cagioni preallegate, il suo genio avrebbe spiegato un volo ancor più sublime, poichè si osserva ne' suoi lavori una perfezione sempre crescente.

Racine sparse una grande vaghezza nella sua poesia; naturalmente capacissimo di tutte le tènere commozioni, ei l' esprime con dilicate gradazioni e con felice armonia. Non bisogna per avventura aver troppo in pregio il merito della savia moderazione che lo porta ad osservare in tutto una giusta misura, poichè l' energia non era ciò che in lui soprabbondasse. Scorgesi anzi nell' opere sue qualche traccia di debolezza, e può darsi che questo difetto non fosse alieno dal suo carattere. Nelle sue prime composizioni egli rendette omaggio a quella sdolcinata galanteria che serviva allora, qual falsa immagine dell' amore, a formare il nodo d' un intreccio; ma di poi egli s' accorse di tutto ciò che sì bella passione, sviluppata con arte, poteva aver di teatrale e di poetico, e fece, ne' suoi personaggi femminili soprattutto, stupende pitture dell' amore. Parecchie scene di questo poeta respirano fors' anche una voluttà troppo tenera, la quale, mercè della delicatezza e della purità dell' espressioni, non fa che penetrare più profondamente nel cuore. I movimenti contraddittorj d' una passione sfortunata, il delirio d' un cuore consumato da vani desiderj, sono dipinti da Racine in un modo più commovente e più intimo, di quello che fossero stati prima di lui sul teatro francese, e di quello per avventura che furono da poi. Il suo genio naturale lo conduceva più presto verso il genere dell' elegia o dell' idillio, che verso il genere eroico. Non dico però che, inspirato da soggetti d' altra natura, egli non abbia mai fatto risonare accenti più gravi e più severi, e che non si

sia innalzato a più alti concetti: Acomat e Mitridate sono caratteri profondi e robusti ; ma bisogna distinguere così ciò che ricercava il disegno della sua composizione, da ciò ch' egli sceglieva per una predilezione personale, come le sue produzioni di poeta drammatico dalle libere creazioni del suo cuore. Tuttavia, non dobbiamo dimenticarci ch' egli compose, ancor giovanissimo, le più delle sue tragedie, e che l' età sua potè influire sulla scelta de' suoi soggetti. Per altro, egli non ci disgusta mai con mettere, a capriccio, delle atrocità sulla scena, come fecero Corneille e Voltaire; ma per l' opposto egli nasconde alcuna volta la bassezza e la crudeltà sotto forme troppo leggiadre. L' orditura delle tragedie di Racine non pare a me certamente così lontana da qualunque rimprovero, come la stimano i Critici francesi, ed ho soprattutto molte obbiezioni da fare contro la maniera colla quale egli trattò gli argomenti attinti dalla mitologia. Nondimanco, adottato che si sia una volta il sistema nazionale sulle regole e sulle creanze teatrali, sono anch' io d' accordo che è difficile il superar tanti ostacoli con più destrezza e più felicemente, ch' egli abbia fatto. In ultimo, qualunque si sieno le critiche parziali che possa taluno permettersi contra le opere di Racine, considerandolo nel complesso della letteratura francese, e paragonandolo co' suoi predecessori, i più grandi elogi fatti a questo poeta non si meriteranno mai taccia veruna d' esagerazione.

I due primi saggi della giovinezza di Racine non offrono nulla di notabile, se non solamente la docilità colla quale egli si ristrinse entro a' limiti che Corneille avea prescritto alla tragedia. Soltanto nell' *Andromaca* egli spiegò un volo indipendente, e diede segno di quello ch' egli era. Egli vi dipinse i conflitti, il flusso e riflusso delle passioni, con una verità e con una energia, di cui non s'era per ancora avuto esempio sulla scena francese. Andromaca, vedova fedele e madre appassionata, vi si presenta co' tratti più belli e

più commoventi; e la fiera Ermione, in preda al delirio della disperazione, ne agita profondamente il cuore. Ci ha della grandezza tragica nell'orrore che inspira Oreste ad Ermione dopo ch' egli s' è renduto stromento della vendetta di lei, e nello stato d'Oreste nel momento ch' egli apre gli occhi sul misfatto da lui pur anzi commesso. I personaggi virili, così nella presente tragedia, come in parecchie altre di Racine, si atteggiano d' un modo meno felice, e producono minore effetto che quelli di donne. Pirro, che in mezzo alle sue proteste d'amore minaccia continuamente Andromaca di mettere a morte Astianatte dov' ella non voglia corrispondere a' suoi voti, è un fellone bene educato che presenta con garbo il pugnale alla gola. E poi, come mai figurarsi il parricida Oreste sotto l' immagine d' un amante sommesso e disprezzato? Egli non fa pur motto dell' uccisione di sua madre; par ch' ei l' abbia totalmente dimendicata, nè si comprende che cosa vengano a fare da ultimo le Furie: è questa una stranissima incongruenza. Fors' anche ci ha non so che d' alquanto puerile nella premura che si dànno tutti i personaggi del dramma di cercarsi e di fuggirsi a vicenda.

Notai già con elogio qual profonda cognizione dell' istoria supponeva la tragedia di *Brittannico*. I caratteri di Nerone, d' Agrippina, di Narcisso e di Burro, sono disegnati con una precisione così perfetta, ed il colorito è una mescolanza di tinte così felici e così naturali, che, dal lato della dipintura istorica, è forse questa la prima delle tragedie francesi. Racine ebbe l' arte di far capire quello ch' egli non espresse, e la vista degli spettatori penetra il velo che nasconde ancora a' Romani il tenebroso avvenire. Accennerò una sola inavertenza sfuggita al poeta. Egli vuol dipignere quel mostro crudele a un tempo e voluttuoso, che solo in apparenza è domato da una virtuosa educazione; e non pertanto, alla fine dell' atto IV, Narciso fa sapere che Nerone ha

già fatto spettacolo di sè al popolo, come istrione e come condottiero di carri. Egli però non discese a tal punto d'avvilimento, se non quando ebbe fatto il callo a delitti più gravi. Nerone, interamente sviluppato; Nerone frenetico a un tratto e vigliacco; Nerone che unisce la crudeltà ad una vanità capricciosa; Nerone poeta, cantante, istrione, giocolare; Nerone che ricerca gli applausi spargendo sangue, e che si dà vanto di recitar de' versi d'Omero nelle angosce della morte; Nerone finalmente non potrà mai comparire sulla scena che in un drámma misto in cui la dignità continua non sarà una condizione necessaria.

Parmi che i Critici francesi sieno d'ordinario ingiustissimi verso la *Berenice*. Racine, com'è noto, non trascelse da sè il soggetto di questa tragedia; una giovine e virtuosa Principessa glielo propose. È questa, a dir vero, una tragedia che s'accosta all'idillio, ma è piena della più dilicata sensibilità. Nessun poeta sa presentare, come Racine le debolezze delle donne con riguardo ed ancora con dignità. Berenice, che da cinque anni vive nel palagio di Tito, non ha punto perduto del suo nobile decoro; noi la vediamo sempre regina, e sempre pura. Il principale difetto di questa composizione, è, secondo mio avviso, il personaggio importuno d'Antioco.

È fama che Corneille, vedendo per la prima volta rappresentare il *Bajazet*, dicesse: *Voilà des Turcs bien francais!* Un biasimo cosiffatto non può risguardare che i personaggi di Bajazet e d'Attalide, perocchè il granvisire è turco, quanto può essere. Quando una favorita, come l'odiosa Rossane, si fa Sultano, ella debbe gettare il fazzoletto. Ho notato altrove che i costumi turchi nella loro barbara rozzezza non potevano essere fedelmente dipinti sul teatro d'una nazione civile. Racine, avvertito senza dubbio dal suo gusto dilicato, ne volle mitigar tutte le forme e lasciar sussistere la sostanza. I mutoli ed il cordone sono mezzi presso a poco necessarj in un

serraglio. Ma se il poeta non osa parlar di strangolare se non impiegando eleganti perifrasi, sarà questa una contraddizione; poichè, quando si presuppone che lo spirito de' personaggi sia dimesticato con un'idea, debbono essi valersi del vocabolo proprio per esprimerla.

L'intreccio del *Mitridate*, siccome notò Voltaire, ha molta simiglianza con quello dell'*Avaro* di Moliére. Due fratelli sono innamorati d'una Principessa fidanzata al loro genitore, e quest'ultimo, fingendo di voler distaccarsi da essa, scopre chi è quello da lei preferito. L'imbarazzo de'due figli, nel momento che sono informati del prossimo arrivo del padre loro cui tenevano per morto, è veramente una situazione comica. La famosa scena politica in cui Mitridate si consiglia co'suoi figli intorno al gran progetto di portar la guerra in Italia, è con giusto titolo grandemente ammirata, e Racine lotta in essa con buon esito contra Corneille. Ma, tuttochè questa scena sia logicamente annodata all'azione, non consuona nè allo stile generale del dramma, nè all'impressione che il poeta vuol produrre. Tutto l'interesse è diretto sovra Monima; ella inspira la più tenera pietà; e questo personaggio è una delle creazioni di Racine, ov'egli sparse maggior vaghezza.

Il giudizio che portano i lettori tedeschi sulle opere di Racine, non differì mai gran fatto da quello de'Critici francesi, se non che relativamente all'*Ifigenia*. Voltaire la reputa la tragedia di tutti i secoli e di tutti i popoli, la tragedia che più s'accosti al grado di perfezione cui può l'uomo sperar d'aggiugnere. Questa opinione è generalmente adottata in Francia. Quanto a noi, non sapremmo vedervi che una tragedia greca, vestita alla moderna, ove il carattere raggiratore d'Erifile àltera la semplicità del soggetto, ove i costumi non sono più in armonia colle tradizioni mitologiche, ed ove Achille, per ardente che si sia voluto farlo, per questo solo ch'egli vien dipinto innamorato e galante, non può essere sop-

portato. La Harpe asserisce che l'Achille di Racine somiglia maggiormente a quello d'Omero, che l'Achille d'Euripide. Che mai rispondere a tale asserzione? Per ammettere simili giudizj, bisognerebbe avanti ogni cosa dimenticarsi de'Greci.

Non sarà qui necessario ch'io m'allarghi in parole circa la *Fedra*, avendovi già consecrato uno scritto particolare. Comunque si sia del merito relativo d'Euripide, di Seneca e di Racine, è però vero che la *Fedra* francese sovraneggia sulla scena pel suo stile veramente tragico; e ch'ella contrasta fortemente con tutte le opere degli autori contemporanei. Se noi la paragoniamo colla *Fedra* di Pradon, ove non si scopre la minima traccia dell'Antichità, ed ove tutto ne rammenta le dipinture de'gabinetti da toeletta a'tempi di Luigi XIV, dobbiamo tanto più ammirare il poeta che, compreso dal sentimento delle grandi bellezze antiche, seppe riprodurle con tale splendore, e senz'alterarne di troppo la semplicità. Se è vero che Racine abbia detto che la sola differenza tra sè a Padron era questa, ch'egli (Racine) sapeva scrivere, bisogna confessare che fece a sè medesimo una grande ingiustizia; ma forse egli aveva adottato troppo ciecamente le opinioni dell'amico suo Despréaux, il quale credeva che l'essenziale nell'opera della poesia fosse l'elocuzione e la struttura del verso, non già la sublime inspirazione e la nobile verità.

Le ultime due tragedie di Racine furono composte, com'è noto, in un'altra epoca della sua vita. Ambedue, sebbene differentissime tra loro, ebbero origine dallo stesso motivo. L'*Ester* merita appena il nome di tragedia; quest'opera, destinata ad ispirare a tènere donzelle i sentimenti d'una dolce pietà, ed a mettere in bella mostra le loro grazie, non s'innalza gran fatto oltre il suo scopo. L'*Ester* nondimeno eccitò i trasporti d'una sincera ammirazione; le attrattive e l'innocenza delle giovani attrici, il piacere d'essere ammesso ad uno spettacolo dove

il favore distribuiva i posti, e dove l'adulazione e la malignità trovavano egualmente onde fare delle applicazioni, tutto contribuiva a renderne sicuro il felice successo. Vedevasi Luigi in Assuero, Louvois in Aman, madama De Maintenon in Ester, ed un motto sull'altiera Vasti sembrava pur indicare madama De Montespan. Tuttavia, se Racine avesse avuto realmente in mira simili allusioni, egli avrebbe fatto un'applicazione profanissima dell'istoria sacra.

Ma prima ch'egli dèsse l'ultimo addio alla poesia ed al mondo, spiegò tutte le sue forze nell'*Atalia*. Non solo è questa l'opera sua più perfetta; ma, secondo mio avviso, è quella eziandio, fra le tragedie francesi, che, del tutto libera, vie più s'accosta al grande stile della tragedia greca. Lo stesso Coro, salvo le differenze ch'esige la musica e la disposizione teatrale de' Moderni, è concepito nel senso degli Antichi. Il luogo della scena, il tempio di Gerusalemme, imprime all'azione l'augusta solennità d'un grande avvenimento pubblico. L'interesse della curiosità, la commozione ed il terrore si succedono a vicenda, e prendono pure una forza ognor crescente; la semplicità più severa è congiunta ad una ricca varietà, talvolta ad una grazia seducente, più spesso ad una maestosa grandezza, e lo spirito de' Profeti fa spiegare al genio poetico un volo infino allora sconosciuto. Il senso generale della composizione è quello che aver debbe ogni dramma religioso: sulla terra, il conflitto della virtù e del vizio; nel cielo, l'occhio vigilante di quella Provvidenza che dal centro sfolgorante d'una gloria inaccessibile regola il destino de' mortali. Un soffio unico, un soffio divino, anima tutta la tragedia; e questa inspirazione veramente pia attesta la sincerità de' sentimenti del poeta, quanto la sua vita tutta intiera.

Tali sono i prodigiosi effetti di quell'intima persuasione, di quella profonda verità che desidero così sovente in altri autori francesi. Quando si ha l'amore della riuscita, piuttosto che l'amor della cosa,

quando si cercano gli effetti esterni anzi ch'essere inspirato da verace entusiasmo, si può forse abbagliare e sorprendere, ma parlare al cuore, non mai. E pure, infelice fu la sorte di questo *capo d'opera*. Si mise in dubbio che la Chiesa permettesse alcuna specie di rappresentazione teatrale (genere di scrupolo che non trovò luogo se non in Francia, poichè uomini d'eminente pietà in Italia ed in Ispagna decisero ben altrimenti); e l'*Atalia* non fu rappresentata a Saint-Cyr. Essa fu stampata, e non ebbe che detrattori. Le grandi bellezze di quest'opera furono ancora mal conosciute lungo tempo dopo la morte di Racine; ed il secolo, ond'egli fece la gloria, non si mostrò degno di lui.

Tommaso Corneille merita d'esser notato fra gli autori di quel tempo; egli non cercò, siccome fece suo fratello, d'eccitar la meraviglia colla dipintura dell'eroismo; ma volle piacere con quella delle tènere passioni. Fra le sue numerose tragedie, presentemente abbandonate all'obblivione, non ve n'ha che due rimaste sulla scena, il *Conte d' Essex* e *l'Arianna*. Pare che in quest'ultima egli s'abbia proposto la *Berenice* a modello, e quindi la catastrofe consiste letteralmente in un deliquio. Nondimeno il dolore d'Arianna, abbandonata da Teseo a cui ella sagrificò tutto, e tradita dalla propria sorella, vi si trova espresso con una verità commovente. Un'attrice avvenente e dotata d'una voce tenera e geniale, sarà sempre sicura, sostenendo questa parte, di far versare delle lagrime. Gli altri personaggi sono molto inferiori; Teseo è freddo e impacciato; Fedra, tutta occupata d'intrichi, disgusta colla sua perfidia verso una sorella che si riposa sovr'essa; finalmente il re Enaro che vuole assolutamente entrar nel posto vacante del fuggiasco amadore, e il buon piacere Piritoo, fanno pietà, per non dire che sono ridicoli. In oltre le selvagge rupi dell'isola di Nasso hanno pigliato la forma d'una sala da crocchio; e di tutto quanto si vede, l'infelice Arianna è l'unico oggetto che abbia un certo che di naturale.

Crébillon apparve nell'epoca intermedia fra Racine e Voltaire. Egli era già sul declinar dell'età sua, quando una fazione numerosa volle contrapporlo a Voltaire, ed anzi dargli la preminenza sopra di esso. Non ci ha che una cieca preoccupazione d'animo, il più cattivo gusto, o, ciò ch'è possibile ancora, e l'una e l'altro che possano spiegare una simile ingiustizia. Lontano dall'aver contribuito a purgare il teatro francese, egli s'accosta cogli scrittori più ammanierati del secolo di Luigi XIV. Egli non conoscea punto gli Antichi, sebbene sia insorto contro di essi; ed a rincontro i suoi libri favoriti erano romanzi sull'andar di quelli di La Calprenède, dond'egli trasse i suoi intrecci male annodati a un tempo e complicati. Quello che più sovente s'incontra nelle sue tragedie, sono i travestimenti, come se ne veggono nell'*Eraclio*. I principali personaggi, senza volerlo, od a bello studio, appaiono continuamente sotto finti nomi. Così, nell'*Elettra*, Oreste non conosce sè medesimo, fuorchè verso la metà del dramma; tanto egli, quanto Elettra si sono fino allora occupati in un doppio intrigo d'amore col figlio e colla figlia d'Egisto, e Clitennestra si muore d'una ferita che le ha fatto suo figlio prendendola per un'altra. Nulla dirò degli errori d'una specie più grave, qual è, per esempio, l'inverecondia di Semiramide che persiste nella sua passione dopo l'aver risaputo che il proprio suo figlio n'era l'oggetto. Alcuni quadri molto abbrunati ed i luoghi comuni del terrore meritarono a Crébillon il soprannome di *terribile*; ma è questa una prova novella del gusto poco sicuro del secolo in ch'egli visse, e della distanza in cui si trovavano gli spiriti, a que' tempi, dalla verità e dalla natura. La prima gioventù di Voltaire tocca il secolo di Luigi XIV; essa fu subito feconda d'opere notabili, e si vide infin d'allora incominciare un'epoca novella della tragedia francese. Corneille e Racine aveano vissuta una vita d'artisti, erano poeti drammatici nell'anima, non aspiravano, come scrittori, a ve-

run'altra gloria, e tutti i loro studi erano stati diretti verso il medesimo scopo. Voltaire, all'incontro, volle raccogliere tutte le palme; e siccome l'irrequieta ambizion sua non lasciavalo mirare alla perfezione limitandosi ad un genere unico, così la prodigiosa varietà dei suoi talenti e l'infinita pieghevolezza del suo spirito non contribuirono per verun modo a dare una cotal maturezza alle sue idee, ed egli rimase superficiale.

Per mettere a confronto Voltaire co' due poeti tragici che gli sono preceduti, bisogna raccogliere i tratti che caratterizzano il secolo in ch'egli visse, e il secolo classico ch'era pur dianzi spirato. La religione, sotto Luigi XIV, non fu punto assalita, ed ebbe gran peso in tutte le decisioni umane. Non tanto si cercava che la poesia spiegasse un volo ardito verso idee nuove, quanto ch'ella destasse un nobile piacere e tènere commozioni. All'epoca che apparì Voltaire, s'era pur ridestato il bisogno di pensare; ma una vana curiosità eccitava il desiderio di conoscer tutto, anzichè di penetrare addentro in cosa veruna. Un beffardo pirronismo, favoreggiato dalla corruzione de'pubblici costumi, minava i principj della fede, della morale e di tutte le idee conservatrici dell'ordine sociale. Voltaire era a vicenda e filosofo, e retore, e sofista, e spirito forte; alcune viste obblique ed occulti disegni hanno sovente diretto o impedito i suoi passi anche nella carriera delle belle arti. Quand'egli vide che il pubblico accoglieva con avidità certe idee, allora in voga fra le genti del gran mondo, ma che ancora non erano ammesse generalmente, nè consacrate da pubbliche istituzioni, ed egli s'affrettò di precorrere al gusto che s'andava manifestando per li pensieri filosofici, ed espresse in bei versi sul teatro ciò che l'eloquenza degli oratori non anche osava di far udire. Egli si valse della poesia per conseguire un fine alieno dall'arte, ed è questo appunto che spesso intorbida la

purezza dell' impressione che producono le sue tragedie. Nel *Maometto*, per via d' esempio, egli vuol mostrare il pericolo del fanatismo, o, dirò meglio, della credenza ad una rivelazione qualunque. Secondo questa intenzione, egli sfigura indegnamente un grande carattere istorico, e accumula le più abbominevoli atrocità. Quando fu conosciuto di poi per un nemico accanito del Cristianesimo, ed egli cercò nuovo trionfo con offerire nell' *Alzira* e nella *Zaira* una toccante dipintura de' sentimenti cristiani; allora la mobilità della sua fantasia, o piuttosto l' effervescenza passeggiera de' virtuosi moti del suo cuore mise al di sotto la malizia del suo spirito, ed egli ottenne straordinario successo; ma le grandi bellezze religiose sparse in queste opere fanno testimonianza contro di lui, e l'accusano d' una profana leggerezza o d' un volontario acciecamento. Corneille avea soprattutto cercato nel patriottismo romano e nelle quistioni politiche l'occasione di sviluppar l' energia particolare del suo ingegno. Voltaire, animato di tutt' altro spirito, vi scoperse un mezzo, cui bene appropriar si poteva la poesia, per agire politicamente sull' opinione del popolo. Dopo queste mire, ch' egli avea per filosofiche, il desiderio di produrre nuovi effetti fu quello che scosse principalmente il nostro poeta. Nulla si trascurò da esso per ottener questo fine: da prima egli si diresse a' poeti greci, cui si credeva di conoscer meglio che i suoi predecessori, e quindi ricorse al teatro inglese, regione ignota a' suoi concittadini. Il suo primo disegno fu di ricondurre sulla scena la solennità, la severità e la semplicità della tragedia antica, e gli riuscì l' intento suo fino ad un certo punto, escludendo l' amore da' soggetti ond' esso è alieno. Di poi s' ingegnò di dare allo spettacolo francese la maestosa pompa dello spettacolo greco; e se, dopo Voltaire, i poeti concessero alcuna cosa al piacer degli occhi, si deve a lui sentirne obbligo. Finalmente egli s' argomentò di poter usurpare a Shakespear de' col-

pi di scena sorprendenti, ma quivi meno splendidi furono i suoi successi; e quando, per esempio, egli volle nella *Semiramide* evocare un' ombra, si cadde in manifeste incongruenze.

Da quanto abbiamo detto risulta che Voltaire, facendo continui tentativi per ampliare la sfera dell'arte drammatica, contrasse un non so che d'incerto e di vacillante ne' suoi passi, e che, da tutte parti cercando mezzi d'effetto, ei lasciò talvolta le sue opere a mezzo la strada fra il primo esperimento e il colpo di maestro. Corneille e Racine hanno una perfezione più compiuta nel loro genere, sono interamente ciò ch' esser vollero, e non hanno alcun presentimento confuso della possibilità d' un sistema più vasto e più elevato. Ad onta di tutto l'ingegno di Voltaire, i suoi desiderj superano ancora i suoi mezzi ed i suoi mezzi superano le sue opere. Corneille aveva adornato d'espressioni più sublimi le massime dell'eroismo; Racine avea dato maggior vaghezza alla dipintura dei teneri affetti; ma Voltaire ha per avventura messe in atto le molle delle passioni con maggiore attività ed energia, e risalendo, più ch'essi non fecero, inverso la sorgente primitiva degli affetti umani, ha destato sovente più profonde commozioni.

Non si può dunque negare a Voltaire la buona intenzione d'allargare i confini dell'arte. Ma ne venne egli a capo veramente? S'aveva egli stesso al tutto emancipato dalle superstizioni nazionali, contra di cui fu veduto insorgere? È questa un' altra quistione. Per meglio giudicare i suoi lavori; sarà d' uopo mettere insieme quelli ch'egli trasse dalla mitologia, e quelli che ricavò dall' istoria, separandoli da' soggetti di pura invenzione.

L' *Edipo*, la prima tragedia di Voltaire, mostra a un tratto il desiderio ch'egli aveva d'accostarsi a'Greci (*) (riserbandosi, già s'intende, di perfezionar-

(*) L' ammirazione sua per essi ne sembra piuttosto effetto d' una straniera influenza, che frutto de' suoi proprj studi. Egli

li), e la condiscendenza ch' egli ebbe realmente pel gusto de'suoi compatriotti. La catastrofe dell' *Edipo* francese è ben debole a rispetto di quella dell' *Edipo* greco; e Voltaire, che tratta Sofocle con molta leggerezza nelle sue prefazioni, va debitore ad esso dei tratti più belli della sua tragedia. Un' opera cosiffatta non potè tuttavolta impedire che non vi scorgesse una simiglianza assai notabile colla fredda tragedia di Corneille sul medesimo soggetto, e gl' insipidi amori di Teseo e di Dircea sono tosto richiamati alla memoria da Giocasta e da Filolette. Voltaire s' ingegna di scusarsi di quest' ultimo difetto, allegando la tirannia de' commedianti, a cui non può sempre sottrarsi un autore ancor giovane e sconosciuto. È cosa però degna d' osservare che già si vede regnare in quest' opera il medesimo spirito d' odio insano contro la religione ed i preti, ond' arse mai sempre Voltaire.

La *Merope* è frutto d'un' età più matura. Quest'opera, pronunziata con gran rumore, dovea far rivivere la tragedia greca in tutta la sua perfezione. Quello che vi si può lodar veramente, è l' esclusione dell' amore; ma bisogna ricordarsi che Racine n' aavea già dato l' esempio nell' *Atalia*. Del resto, non accade notare per quanti rispetti una simile tragedia s' allontani dallo spirito della tragedia greca: gli stessi confidenti sono disegnati sul vecchio modello. Lessing ha messo in mostra, benchè forse con troppa severità, gli altri difetti della *Merope*; ad ogni modo, non si può negare che questa tragedia, ben rappresentata, non produca un grand' effetto. Una madre appassionata ch' è per perdere il figlio pur anzi ritrovato; e un figlio cui riesce col suo valore di trarre

---

racconta, nella sua lettera alla duchessa del Maine, stampata in fronte al suo *Oreste*, che da giovinetto s' era abbattuto, nel palazzo di Condè, con un dotto il quale all' improvviso traduceva Sofocle in francese con molto entusiasmo, e che tutti quelli che l' ascoltavano, erano costretti di riconoscere la superiorità de' Greci sovra i Moderni.

di pericolo la madre e sè stesso, sono oggetti così commoventi e che toccano sì direttamente i nostri affetti più naturali, che nessun doloroso sentimento può turbare il vivo interesse che destano. Non bisogna per altro dimenticare che la prima idea di quest' opera non è punto dovuta a Voltaire. Lessing, facendo vedere ciò ch'egli tolse in presto da Maffei, dimostra eziandio che i suoi sforzi per correggere il suo esemplare non furono sempre felici.

Fra tutte le imitazioni delle tragedie greche, l' *Oreste*, ove non si trovano nè confidenti nè amori, mi pare nondimeno quella che più si dilunghi dal gusto puro e severo dell' Antichità. Che Oreste intraprenda di spegnere Egisto, non è cosa che abbia dello straordinario; è quello ch' esigerebbe lo stato suo, anche nel dominio dell' istoria: egli è un nimico che vuole uccidere il suo nimico; e questo caso, secondo Aristotile, è quello fra tutti che meno importa allo spettatore. Nondimanco Oreste ed Elettra non se ne curano più che tanto, e gli Dei non hanno affidata al figlio di Clitennestra la vendetta del delitto ch' ella ha commesso; quindi Oreste non punisce la madre sua volontariamente. Egli cade da sciocco ne' lacci d'Egisto, e solo n'è liberato mercè d'una sommossa popolaresca. Gli Dei, nelle tragedie greche, avevano ordinato ad Oreste di toglier vendetta de' colpevoli collo stesso mezzo che avevano questi adoperato contro Agamennone, cioè coll' astuzia. Era questa una giusta retribuzione; morir coll'armi alla mano, sarebbe stato per Egisto una morte troppo onorevole. Voltaire s'è valuto di questi fondamenti; ma ciò che gli parve d' aggiungervi, si è che l'Oracolo aveva proibito ad Oreste di farsi conoscere a sua sorella, e che, sendo egli stato addotto dall' amor fraterno ad infrangere un tal divieto, le Furie l' avevano tratto del senno, e ch' egli, senza volerlo, si era quindi renduto colpevole dell' uccisione di sua madre. Ma gli Dei avevano in questo avuto un capriccio assai strano, e davano una terribile punizione per un leg-

gier fallo ed anche interessante. Far uccidere Clitennestra per caso e per isbaglio è un' idea ereditata da Crèbillon. Vero è che un poeta francese si sarebbe difficilmente arrischiato di trattar questo soggetto, qual si trova nella mitologia, voglio dire di rappresentare il parricidio consumato per ordine degli Dei; e questo istesso parricidio non si può veramente più sopportare dal momento che il poeta, lontano dal mostrarne Clitennestra ancora orgogliosa dell'esito del suo delitto, la dipinge pentita e mansuefatta dall'amor materno. Ma anche questo s' accorda egli coll'audacia e col sangue freddo ond'ella diè segno nel suo misfatto? Egli è per tal guisa, che, trattando debolmente e meschinamente questi grandi soggetti antichi, si fa sparire il senso profondo ch' essi racchiudono, e che i terribili esempi della Favola sono per noi perduti.

Poichè i francesi hanno meglio conosciuto i Romani, che i Greci, si dee comprendere che Voltaire avrà meglio trasfuso nelle sue tragedie lo spirito politico dell' istoria romana, che lo spirito simbolico della mitologia. Laonde si osserva nel *Bruto* una gran verità di colori. Egli abbozzò questa tragedia in Inghilterra. Avendogli quivi insegnato l' esempio del *Giulio Cesare* di Shakespear fino a qual grado la presenza del popolo accresce sul teatro l' effetto de'grandi fatti repubblicani, egli si volle in certa guisa aprire una strada intermedia fra Corneille e Shakespear. Nel *Bruto*, la scena incomincia con maestà; la catastrofe è subitanea, ma colpisce l'anima; i principj della vera libertà sono espressi con una eloquenza robusta e persuasiva; finalmente Bruto istesso, suo figlio Tito, ed il legato del Re ch' è pur capo della congiura, sono disegnati con colpi sorprendenti e ben caratterizzati. Io non saprei biasimare Voltaire d' avere introdotto l' amore in questa tragedia. Il nodo dell' intreccio, e la passione di Tito per una figlia di Tarquinio, non ha nulla in sè d' inverisimile, nè di contrario nell' espressione alle convenevo-

lezze locali. Meno ancora posso andar d' accordo con La Harpe, quand' egli asserisce che Tullia avrebbe dovuto avere maggior fierezza ed eroismo, e che in una parola sarebbe stato mesteri ch' ella somigliasse all' Emilia di Corneille per contrabbilanciare nel cuore di Tito l'impero delle virtù repubblicane. Ma qual cosa v' è mai di più seducente per un giovane eroe, che quel modesto candore ch' è il vero carattere di una donna? È forse in natura che esseri arditi, come Emilia, inspirino tenerezza?

Questa tragedia, la prima di tal genere che abbia composto Voltaire, è pure la sola la cui tessitura sia ragionevole. *La morte di Cesare* è una tragedia monca; essa finisce con uno squarcio tratto da Shakespear, il discorso d' Antonio alla vista del cadavere di Cesare, ed è lo stesso che dire ch' essa non ha scioglimento. Ed inoltre, come tutto vi è mal concepito e male annodato! Qual trama formata in fretta, e grossamente ordita! Qual Cesare è mai cotesto, che si lascia minacciar sul viso da tutti i congiurati, e che non s' accorge de' loro disegni! Quale atrocità ributtante, e, di più, contraria al carattere romano, è mai quella di Bruto il quale, informato che Cesare è suo padre, l' uccide a tradimento! L' istoria di Roma ne porge parecchi esempi di padri che dannarono alla morte i loro figli; le leggi stendevano l' autorità paterna fin sulla vita de' figliuoli; ma l' uccisore d' un padre, foss' egli ancora il salvatore della libertà, non saria paruto agli occhi de' Romani che un sacrilego mostro. Inoltre, non v' ha nulla di più spiacevole che le incongruenze in cui fu tratto il poeta dall' osservanza dell' unità di luogo. Giusta l' indicazione, la scena è nel Campidoglio, la congiura viene ordita in pieno giorno, Cesare frattanto va e viene, e pare che gli stessi congiurati non sappiano ove sono, poichè Cassio grida tutto ad un tratto: *Courons au Capitole*.

Migliore non è il *Catilina*, e vi si trovano gli stessi difetti. Si è potuto già vedere, dai passi di Vol-

taire per noi citati, ch' egli non s' intendeva di congiure; ma, per dir vero, tutto il sistema delle regole francesi impedisce che dar si possa a tal soggetto quella tetra energia che gli è propria. Non solamente le unità di tempo e di luogo sono contrarie a questo genere d' effetto, ma la necessità di sostenere costantemente il linguaggio della dignità non permette al poeta d' entrare nell' esatto ragguaglio delle particolarità che sono in tal caso il punto cardinale. Le macchinazioni d' una trama, e gli sforzi per isventarla, rassembrano a que' lavori sotterranei de' minatori, per mezzo de' quali gli assedianti e gli assediati cercano reciprocamente di distruggersi. Allorchè si descrivono le giravolte di questi oscuri laberinti, il poeta s' indirizza all' intendimento degli spettatori. Se Catilina ed i suoi complici non avessero avuto maggiore scaltrezza e dissimulazione, nè Cicerone maggior risolutezza e prudenza, che non ne dà loro Voltaire, gli uni non avrebbero messa Roma in pericolo, e l' altro non l' avrebbe salvata. Questa tragedia s' aggira sempre intorno al medesimo punto; ciascuno dei personaggi grida contro tutti gli altri, o non opera nessuno. Il semplice racconto di Sallustio è la vera poesia dell' istoria, e la tragedia di Voltaire sente della rettorica scolastica. Il poeta inglese Ben Johnson, denigrato e calunniato da Voltaire aveva côlto assai meglio, in questo soggetto, le giuste correlazioni degl' interessi degli uomini.

Il *Triumvirato* è fra il novero delle deboli produzioni della vecchiaja di Voltaire. Non vi si trovano che perpetue declamazioni sulle proscrizioni, a cui fu puntello un vano intreccio. Si veggono a primo aspetto i Triumviri tranquillamente assisi sotto alle loro tende, in un' isola del Picciol Reno, frattanto che rugge la tempesta, trema la terra, ed il Vesuvio erutta globi di fiamme. Una Giulia ed il giovinetto Pompeo, che viaggiavano in terra ferma, sono gettati da un naufragio sopra questa sponda; e tutto il rimanente è della medesima fatta. Voltaire per giustificare

in vista l'esito poco felice di questa tragedia alla rappresentazione, dice ch'essa è nel genere inglese. Se ciò fosse, quanto misera sarebbe l'Inghilterra!

Passiamo adesso alle famose tragedie che stabiliscono la gloria principale di Voltaire nel genere drammatico: queste opere, i cui soggetti erano interamente nuovi pel teatro, sono la *Zaira*, l'*Alzira*, il *Maometto*, la *Semiramide* ed il *Tancredi*.

La *Zaira* è tenuta in Francia pel trionfo della poesia tragica in dipingere la gelosia e l'amore. Certamente noi siamo lontani dal sostenere con Lessing che Voltaire non v'abbia impiegato che lo stile *ufficiale* della galanteria. Se per avventura non vi si trova quella ingenua verità d'un cuore che si sfoga involontariamente, la passione vi si esprime almeno con fuoco ed energia. Ma quello che indarno io cerco nel personaggio di Zaira, è il colorito orientale. Zaira, allevata nel serraglio, doveva essere una giovane favorita, dotata d'un'ardente immaginazione, inebbriata, per dir così, de' profumi dell'Arabia, e non veggente sulla terra che l'oggetto dell'amor suo. Un linguaggio senza figure, una passione più tenera che focosa, non è quello che inspirar deve un Soldano. Orosmane, è vero, ha la pretensione d'amare all'europea; ma il Tartaro non è ricoperto in esso che da leggier vernice. Egli ricade ogni momento nella sua barbara rozzezza, nelle sue consuetudini dispotiche. Se il poeta gli avesse dato un gran nome istorico, di quel Saladino, per esempio, ch'era un monarca pieno d'idee liberali ed elevate, si sarìa prestato maggior fede a questa generosità musulmana; ma nel quadro, com'è presentato, tutto l'interesse si volge alla partita cristiana, a que' cavalieri oppressi, i cui nomi illustri ed il cui valore nobilitano la schiavitù. Che mai si può dare di più commovente di quel vecchio Lusignano, re ad un tempo e martire? di quel giovine Nerestano il quale non consacra l'inclito suo valore che a liberar le vittime della fede? Le scene ove appariscono questi eroi, sono mirabili altresì co-

m'essi, ed il secondo atto in particolare è d' una bellezza che ti rapisce. L' idea soprattutto d'annodare la conversione di Zaira col momento che un padre moribondo la riconosce per figlia; questa idea, io dico, non si potrebbe lodare abbastanza (47). Ma il grand' effetto di queste scene religiose nuoce, per mio avviso, al rimanente del dramma. Dopo le lagrime ch' esse ne fecero spargere, chi mai può veramente desiderare l'unione di Zaira con Orosmane? Chi lo potrebbe, se non uomini immersi ancora nei delirj dell'amore, o vero donne che non riconoscono altro potere che quello della bellezza? Dobbiamo noi partecipare a' sentimenti di Zaira, quando la sua passione pel feroce Orosmane s' equilibra nel suo petto colla voce del sangue, così come co' sacri doveri della natura, dell'onore e della religione?

Egli fu certo un felice ardimento (tanto erano bizzarre le superstizioni letterarie che regnavano in Francia!) l'avere introdotto, nella *Zaira*, degli eroi francesi sulla scena. Ma Voltaire andò più lungi nell'*Alzira*; egli presentò un grande avvenimento dell' istoria moderna, d'un genere affatto nuovo pe' suoi compatriotti. Egli avea pur dianzi contrapposto i costumi cristiani ai costumi ottomani; gli piacque appresso di unire in un medesimo quadro Spagnuoli e Peruviani, ed il contrasto fra l'antico ed il nuovo Mondo porse alla poesia l'occasione di spiegare i suoi più brillanti colori. Benchè la favola sia di pura invenzione, ha però questa tragedia, secondo me, maggior pregio storico, e racchiude un senso più profondo che la maggior parte delle tragedie francesi. Zamoro offre a'nostri guardi il selvagio ancora libero, e Monteza il selvaggio domato; Gusmano ci rappresenta il tracotante orgoglio del vincitore, e Alvarez la dolce carità del cristiano. Alzira, esposta all'urto di tutti questi opposti interessi, si sente divisa fra le sue antiche rimembranze, la sua patria, e soprattutto la prima scelta del suo cuore, e i nuovi doveri a' quali ella è stata

sottomessa. Il conflitto che sorge nel suo seno, è commovente più che mai, e l'amor suo ha per iscusa tutti i motivi che condannano quello di Zaira. L' ultima scena, ove Gusmano, ferito mortalmente, è recato sul teatro, eccita una dolce e profonda commozione, e la differenza dello spirito delle religioni dei due Mondi è espressa in versi di gran bellezza. Quelle stupende parole che bastano per convertire Zamoro, sono le medesime che il duca di Guise diresse ad un protestante che avea voluto ucciderlo; ma il poeta che ne fece un' applicazione così felice, non ha minor merito che se n' avesse avuta la prima idea. Finalmente, ad onta di alcune inverisimiglianze nel disegno, che furono sovente notate, l' *Alzira* mi pare, fra tutte le produzioni drammatiche di Voltaire, quella in cui più l' estro abbonda, e più felice è il getto.

Nel *Maometto*, a rincontro, non senza grave discapito del poeta, si sono svelati gli occulti disegni dell' incredulo. Che vale perchè il titolo della tragedia indichi che Voltaire non pigliò di mira che il fanatismo? È chiaro ch' egli si propose di mostrare i pericoli della fede ad una rivelazione qualunque; il qual fine parve a lui giustificar l' uso de' mezzi più odiosi. Ciò produsse un' opera di grand' effetto, ma d' un effetto spaventevole, ed a cui ripugnano egualmente i sensi, l' umanità, la filosofia e la religione. Il Maometto, immaginato da Voltaire, scieglie per vittime un fratello ed una sorella dell' età più tenera, i quali lo adorano come un inviato del Cielo, e gli spinge a trucidare il loro padre in nome dell' interesse d'un amore illecito da lui medesimo costantemente favoreggiato: il che viene espresso da Palmira, quand' ella dice:

Del parricidio era mercè l' innesto (*);

egli ricompensa la devozione del fratello coll'avvele-

(*) *L' inceste étoit pour nous le fruit du parricide.*

namento, e serba la sorella per sagrificarla alla sua barbara voluttà. Questo colmo d'atrocità, questo meditato piacere in nequizie raffinate, è per avventura fuor dell' umanità; ma se il corso dei secoli potesse produrre una combinazione così mostruosa, essa uscirebbe da'confini prescritti all'imitazione teatrale; ed anche, lasciando da parte la morale, che modo è questo di sfigurare (che dico io?), d'annichilare la storia! Egli spogliò del suo prestigio un'epoca meravigliosa, e non pensò pure al colorito orientale. Maometto era un falso profeta; ma s'egli non fosse stato un entusiaste, la sua dottrina non avrebbe cangiata la faccia d' una metà dell' universo: ora qual maggiore assurdo, che di farne un freddo impostore? Una sola delle massime sublimi dell' Alcorano basterebbe a confrontare un'idea così falsa e irragionevole.

Voltaire nella *Semiramide* diede la struttura francese ad una strana mescolanza di cattive imitazioni. Ci ha un po' d'Amleto, un po' di Clitennestra e d'Oreste, un po' di quell' amore d' una madre per suo figlio, di cui Crébillon gli aveva somministrato il modello. L' apparizione di Nino partecipa dello spettro d' Amleto e dell' ombra di Dario in Eschilo, e gli stessi Critici francesi convengono che si sarebbe potuto benissimo farne senza. Lessing scongiurò questo spirito co' suoi motteggi, dimostrando ch' oltre a parecchi errori ch' egli commette contro i costumi dei veraci fantasmi, ha pure il difetto di parlare per via d' enigmi. È ben notabile come Voltaire, il quale inveì tanto contro la sconvenienza di dare all' amore una parte secondaria, abbia introdotto in una tragedia destinata a fondare un nuovo genere, queste due coppie d' amanti che furono così sovente messe in canzone.

Dopo il *Cid* non era comparsa in Francia alcuna tragedia, come il *Tancredi*, che tutta si poggiasse sui nobili fondamenti dell' onore e dell' amore, e che, senza veruna mescolanza di vizio e di bassezza, fosse interamente consecrata all'espressione de' sentimenti

cavallereschi. Amenaide, minacciata di perdere la vita e l'onore, sdegna di giustificarsi per mezzo di una spiegazione che porrebbe Tancredi in pericolo; e Tancredi, credendo Amenaide infedele, prende la difesa di lei in isteccato, e solo ne riconosce l'innocenza nel momento ch'egli è già tra le braccia della morte. L'idea principale di questo dramma non pure è irreprensibile, ma è degna dei massimi elogi; ed egli è un danno che ci sieno nell'esecuzione alcune mende che scemano l'effetto teatrale. Si sarebbe, senz'altro, compreso più chiaramente l'intreccio, se si fosse parlato più presto della lettera senza indirizzo che ne forma il nodo, e che questa lettera, fin dal principio, fosse stata spedita alla presenza degli spettatori. Le discussioni politiche del primo atto non hanno interesse di sorte alcuna, e si aspetta con impazienza l'istante che Tancredi, il quale non comparisce se non al terzo atto, verrà a ravvivare la scena. Finalmente, il furore e le maledizioni d'Amenaide non sono in armonia colla profonda, ma però dolce commozione che signoreggia l'anima nel momento che si veggono due amanti, separati dalla calunnia, riconciliarsi sull'orlo della tomba.

Se Voltaire avesse composto nella sua giovinezza *l' Orfano della China*, si sarebbe potuto meglio perdonargli d'aver dipinto il gran Gengiskan innamorato; ma non pertanto egli avrebbe dovuto dare un altro nome a questa tragedia, poichè, secondo il titolo, il protagonista è un fanciullo che non si vede. I Chinesi vi sono rappresentati come i più saggi ed i più virtuosi degli uomini, e fanno continua pompa di massime filosofiche.

In quella guisa che Corneille nella sua vecchiaja fece che tutti i suoi personaggi fossero grandi politici, altresì Voltaire travestì tutti i suoi da filosofi che predicano le sue opinioni favorite. Del rimanente, questi due poeti, i quali hanno parimente stancato i loro ammiratori colle deboli produzioni della loro vecchiezza, si diedero anche sul fior degli anni a molti

sperimenti infelici. Alcune delle opere loro caddero infin dalla prima rappresentazione; altre disparvero più tardi dal teatro, e ce n' ha di quelle che non sono tampoco stimate meritevoli d' esser lette. Le opere di Racine, per l' opposito, fuor solamente due lavori della sua giovinezza, sono tutte rimaste in possesso della scena, nulla diè segno in lui che l' ingegno suo andasse declinando.

Il difficile gusto del pubblico e la severità delle leggi drammatiche fanno andar falliti in Francia venti tentativi per un solo che ben riesca. La Harpe calcola che sopra alcune migliaja di tragedie che furono rappresentate o stampate dopo la morte di Racine, non ce n' ha che trenta le quali sieno rimaste sul teatro. Laonde, non ostante l' attività e lo zelo de' poeti tragici, il repertorio della scena francese in questo genere non è molto divizioso. Nondimeno, tal quale esso è, siamo lontani dall' averlo interamente trascorso, nè presumiamo d' aver pure offerta un' esatta idea delle tragedie onde abbiamo fatto parola. Fu d' uopo limitarci ad accennare con rapidi tratti il carattere ed il valore relativo delle opere più notabili de' tre grandi maestri della scena francese, e d' alcuni poeti che pur meritavano, appresso loro, d' essere nominati.

Nulla s' è cambiato dopo Voltaire. Ancora non è comparso alcun ingegno così brillante che ribatter potesse, co' suoi felici esempi, antiche superstizioni. Si sono seguitate le vestigia de' grandi Tragici, appigliandosi all' una od all' altra delle loro produzioni, ma senza mai sopravanzare il modello propostosi. Tutti gli sforzi per aggrandire il circolo dell' arte in guisa ch' entrar vi potessero composizioni più veracemente istoriche, non fecero sinora alcun profitto.

Il sistema dominante delle regole teatrali fu gagliardamente attaccato, in teorica ed in pratica, anche da scrittori francesi, e si tentò pure o di crear nuovi generi, o di tor via la linea di confine degli An-

tichi. Noi toccheremo un motto di cotali dispute quando volgeremo un guardo sullo stato attuale del teatro in Francia. Ma bisogna primamente ch'esaminiamo la commedia ed alcuni rami secondarj dell'arte drammatica.

LEZIONE DECIMASECONDA.

Commedia francese. — Molière; esame critico delle sue opere. — Scarron, Boursault, Règnard. — Commedie del tempo della Reggenza. — Marivaux e Destouches, Piron e Gresset. — Autori più moderni. — Opera eroica; Quinault. — Operette e vaudevilles. — *Tentativi di Diderot per dare una nuova forma al teatro francese. — Dramma sentimentale. — Beumarchais- — Melodramma. — Stato dell' arte della declamazione in Francia.*

Se, come ho cercato di mostrare, un certo sistema di regole e di convenienze ha di necessità ristretto lo spirito della tragedia francese, a rincontro il medesimo sistema applicato alla commedia dovea bene avere un' influenza salutare. La commedia è un genere misto che ha sempre, siccome vedemmo, un lato prosaico; essa non può che guadagnare ad essere soggetta ad un cotal freno; poichè dove le si lasci troppo spazio e troppa libertà, corre pericolo di non avere alcuna forma precisa nel suo tutto, o di diventar triviale nelle particolarità.

Tanto appresso de' Francesi, quanto appresso dei Greci, la stessa misura di verso serve alla tragedia ed alla commedia: è questa una circostanza che a primo aspetto fa maraviglia. Ma se i versi alessandrini ci sono sembrati poco favorevoli all'espressione del patetico, è già una cosa comica in sè stessa il vedere un verso di sua natura cotanto simmetrico, astretto a piegarsi per forza ai giri familiari della conversazione. Lo scrupolo grammaticale, che mette ostacolo allo sviluppo degli altri rami della poesia francese, s'avviene perfettamente alla commedia; quivi almeno la versificazione non ha bisogno d'allontanarsi dalla favella ordinaria; non le si ricerca già di dare maggior dignità al dialogo, di fargli spiegare

un volo più ardito, d' innalzarsi sopra la vita reale, ma solamente di renderlo più vivo e più elegante. Io tengo adunque da' Critici francesi che dànno la preminenza alla commedia in versi sopra la commedia in prosa.

Io m' ingegnai di provare che le unità di luogo e di tempo sono in contraddizione colla natura di parecchi soggetti tragici, per la ragione che un' azione vasta procede sovente ad un tempo istesso in paesi lontanissimi, e che grandi resultati non si preparano che lentamente. Questa osservazione però non è applicabile alla commedia; ciò che vi dee dominare, è l' intrigo, la cui attività conduce tuttò al suo fine con prontezza; laonde l' unità di tempo si presenta qui pressochè da sè stessa. La vita domestica o sociale, che forma il circolo entro cui s' aggira la commedia, è naturalmente sedentaria: il poeta non ha bisogno di far viaggiare la nostra immaginazione. Nondimeno sarebbe tornato meglio di non trattare l'unità di luogo con un rigore così scrupoloso, e di permettere a' personaggi di passare da una stanza in un altra, od anche in diverse case della stessa città. L' uso di scegliere sovente la strada pel luogo della scena, uso che ne fu trasmesso da' Latini, mi pare che ne' costumi nostri offenda la verisimiglianza; e tanto più si dovrebbe sbandirlo, quanto che anche appresso gli Antichi medesimi esso non era che un inconveniente risultante dalla costruzione de' loro teatri.

Gli Aristarchi francesi e l'opinione ch'essi hanno renduta dominante,non riconoscono nella commedia che un solo poeta classico, Molière. Tutte le opere composte dopo lui non offrono a' loro occhi se non isforzi più o meno felici per accostarsi a quel modello non mai superabile da veruno, e da non essere fors' anche mai pareggiato. Noi dunque, la prima cosa, procureremo di determinare i tratti caratteristici del fondatore della commedia francese, ed esporremo quindi brevemente i lavori de' suoi successori.

Le produzioni di Molière sono d' una qualità e di un merito così differente, che appena vi si può riconoscere il medesimo scrittore; e nondimanco vengono tutte messe in un fascio allorchè si parla del genere di talento proprio a questo autor comico, e de' progressi onde l' arte gli va debitrice.

Molière, nato ed allevato in una classe inferiore, ebbe la ventura di conoscere la vita cittadinesca per propria esperienza, e seppe imitare con somma abilità la favella e le costumanze del popolo minuto. Appresso, quando Luigi XIV lo prese a' suoi servigi, egli ebbe occasione, benchè in un grado subalterno, d' osservar la Corte da vicino. La sua carica era d'inventare divertimenti d' ogni maniera, e di far ridere il più gran re del mondo per alleviarlo dalle cure della politica o della guerra. Lo stato in che trovavasi Molière, fu cagione che parecchi de' suoi componimenti non sono che produzioni *di circostanza* ordinate *ab alto*; e tale è pur l' impronta ch' esse portano. Senz' essere uscito di Francia, egli aveva studiato alla commedia italiana i lazzi improvvisati de' buffoni; il teatro spagnuolo gli aveva insegnato di come ordire gl' ingegnosi tessuti dell' intreccio; finalmente egli aveva appreso in Plauto ed in Terenzio il sale attico, il vero stile delle sentenze comiche, e l' arte di dipignere dilicatamente i caratteri. Tutto ciò ch' egli raccoglieva, era subito da lui messo in uso con maggiore o minore abilità; e mirando sempre a rivestir l'opere sue d' ornamenti più variati, ed a rendere più splendido lo spettacolo, egli chiamava pure in suo soccorso mezzi alieni dall' arte comica, allegorie imitate dai prologhi de' melodrammi; intermedj ne' quali egli introducea sin la musica spagnuola e italiana con parole nell' idioma originale, de' balli ora pomposi ed ora grotteschi ed anche talvolta de' semplici giuochi di forza. Egli sapea farsi profitto di tutto. Il biasimo ch' era caduto sopra i suoi lavori, le maniere ridicole di certi attori ch' egli e la sua compagnia sapevano co-

sì ben contraffare che chiunque ne sarebbe rimasto ingannato, l'imbarazzo in cui si trovava allorchè non gli venìa fatto d'inventare divertimenti drammatici con quella prontezza che il Re avrebbe voluto, tutto, in una parola diveniva per esso un soggetto di commedia. I Critici francesi lasciano senza rammarico nell'obblìo le sue composizioni tratte dallo spagnuolo, le sue pastorali, le sue tragicommedie, che non erano calcolate se non pel piacere degli occhi, ed anche tre o quattro vere commedie de' suoi primi anni, che sono però scritte in versi, e per conseguenza lavorate con maggiore accuratezza. Molière fece mostra d'un brio inesauribile nelle sue farse, con intermedj o senza, ove domina il comico esagerato ed ancora il comico arbitrario della buffoneria: egli sparge con profusione i migliori scherzi; e disegna piacevoli caricature con tratti fermi e arditi. Nondimeno, molti altri avevano fatto altrettanto prima di lui, ed io non vedo che cosa in questo genere dovrebbe erigerlo in creatore unico e interamente originale. Il *Soldato glorioso* di Plauto è forse, per modo d'esempio, un quadro grottesco men bene caratterizzato che il *Bourgeois gentilhomme?*

Verremo adesso brevemente esaminando se in realtà riuscì a Molière di perfezionare le opere ch'egli tolse ad imitare, in tutto o in parte, da Plauto o da Terenzio; ed avremo sempre a mente che la commedia latina non offre che un'immagine smorta e fors'anche sfigurata della commedia attica a fine di poter giudicar se l'autor francese avrebbe sopravanzato i Greci stessi, presupposto che le loro opere fossero infino a noi pervenute. Parecchi soggetti di Molière hanno tutta l'apparenza d'essere tratti d'altronde, e mi rendo persuaso che sarìa possibile di scoprirne la fonte, se volessimo trascorrere le antichità letterarie della farsa (*); ed altri sono così facili ad inven-

(*) Ciò viene attestato formalmente dal dotto Tiraboschi (*Sto-*

tare, e se n'è tanto abusato, che tutti i poeti comici possono riputarle per un fondo in comune. Tale, a cagion d'esempio, è l'idea della scena del *Malato immaginario*, ove si mette alla prova l'amor della moglie supponendo che il marito sia morto: idea così vecchia, come la commedia stessa, e di cui si valse pure il nostro Giovanni Sachs con bastevole brio (*).

Molière, anche nelle farse da lui veramente inventate, non lascia d'appropriarsi alcune forme comiche immaginate dagli stranieri, e quelle in particolare delle burlette italiane. Egli voleva introdurre e mettere sulla scena una specie di personaggi senza maschere, ma del medesimo genere e portanti i medesimi nomi delle maschere italiane; ma tali personaggi non poterono mai pigliar piede in Francia. Il carattere francese che si piega a tutte le variazioni della moda, non può accordarsi colla bizzarra originalità cui s' abbandonano certi individui ne' paesi ove il *buon tuono* (ci si permetta almeno una volta questo gallicismo), dando la legge ad ogni cosa, non rende però ogni cosa uniforme. Siccome fu mestieri, affinchè gli Sganarelli, i Mascarilli, gli Scapini ed i Crispini non perdessero interamente la loro fisonomia, di conservare i loro abiti, sono essi oggimai del tutto vieti e disusati. I Francesi hanno pochissimo gusto per quella esagerazione volontaria, per quella caricatura di sè stesso, cui demmo il nome di *comico confessato*, e per quella giocosità de' personaggi di convenzione da noi detta il *comico arbitrario*, perchè ambedue

ria della Letteratura italiana T. 8.°, parte II, lib. 3, cap. 3, § 25.) « Molière, dic' egli, fece tal uso delle *Commedie italiane*, che se a lui si togliesse tutto ciò che egli ha tolto ad altri, si verrebbono a impicciolire di molto i tomi delle sue commedie. »

(*) Ignoro se alcuno abbia già notato che l' idea principale del *Mariage forcé* è tolta da Rabelais. Panurgo tiene consiglio sopra il suo futuro matrimonio, e le risposte ch' egli riceve da Pantagruele, sono al tutto così scettiche, come quelle del secondo filosofo a Sganarello.

questi effetti piacciono assai più all' immaginazione, che allo spirito. Non è già ch' io voglia biasimare in questo il gusto francese, nè disputare sulla preminenza de' generi. Fors' anche il poco pregio in cui si tiene la giocosità fantastica, può tornare a vantaggio del comico fondato sull' osservazione, dove gli autori drammatici francesi hanno soprattutto dato segno di perspicacia e d' ingegno, e dove Molière in particolare ha voce d' esser gran maestro. È certo che per questo rispetto egli è veramente insigne; ma quello di che si tratta qui solamente, è di sapere se il merito suo, per rilevante che sia, possa dare il dritto a' Critici francesi d' erigerlo in genio senza pari, e se cinque o sei commedie di Molière, alle quali il loro genere di struttura procacciò il titolo di regolari, dieno loro autorità di vilipendere com' essi fanno, tutto quanto le altre nazioni hanno prodotto di saporito e d' originale in fatto di commedie di carattere.

L' amor proprio nazionale e la scarsa cognizione de' *capi d' opera* stranieri potè far sì che i Francesi esagerassero alquanto le lodi profuse da essi a' loro poeti tragici; ma bisogna convenire che gli sfoggiati elogi ond' essi opprimono Molière, sono ancor più strabocchevoli. Voltaire lo chiama il padre della vera commedia, e, sì per la Francia, può darsi ch'egli abbia ragione. Secondo La Harpe, la commedia e Molière sono due sinonimi; egli è il primo di tutti i filosofi moralisti, le opere di lui sono la scuola del mondo. Chamfort lo nomina il più amabile precettore dell' umanità dopo Socrate; egli è d' avviso che Giulio Cesare, il quale chiamava Terenzio un mezzo Menandro, avrebbe chiamato Menandro un mezzo Molière. Io ne dubito forte.

Ho già dimostrato qual è in genere la morale che aspettar si può dalla commedia; essa è l' arte della vita, l' applicazione della scienza de' costumi. Per questo rispetto, le opere di Molière contengono spesso acute osservazioni, espresse felicemente, e che ancora oggidì non mancano di giustezza; ma

spesso eziandio ci si trova ciò che v'era di limitato nelle sue proprie opinioni, od in quelle che regnavano a' suoi tempi. In quanto a sì fatto genere d'istruzione, Menandro era già un poeta filosofo, e noi non esitiamo a riporre le sentenze che ci rimangono di esso, a fianco almeno di quelle di Molière. Ma non è per via di sentenze che si può comporre una commedia.

Il poeta può ben essere moralista, senza che per questo i suoi personaggi moralizzino ogni parola, e qui parmi che Molière oltrepassi la misura: egli accusa e giustifica in lunghe aringhe i caratteri da lui rappresentati, e sovente questi medesimi caratteri altro appena non sono che opinioni personificate. Allora essi non lasciano nulla a indovinare allo spettatore; e pure non ci ha nessun'arguzia nel comico fondato sull'osservazione, se non quando i sentimenti degli uomini si manifestano senza loro saputa, per via di tratti che loro sfuggono involontariamente. A quest'ultimo genere di comico, il più dilicato e più spiritoso di tutti, appartiene senza dubbio la maniera colla quale Oronte mette fuori il suo sonetto, quella con cui Orgone ascolta le notizie che gli vengono date sulla salute di sua moglie e di Tartuffo, e la disputa che insorge fra Vadio e Trissotino; ma totalmente se ne discostano le interminabili discussioni d'Alceste e di Filinto sulla condotta da tenere in mezzo alla corruzione ed alla falsità del mondo. Queste discussioni, benchè serie, non possono mai soddisfare, perchè non è possibile ch'esauriscano il soggetto; e siccome alla fine del dialogo gl'interlocutori si trovano ancora al medesimo punto donde si erano partiti, così ne avviene che la mancanza di movimento drammatico si fa manifestamente sentire. Si trovano spesso, nelle opere più vantate di Molière, ma soprattutto nel *Misantropo*, di cosiffatte dissertazioni in dialogo, che non conducono a verun esito; ed ecco il perchè, in questa commedia, l'azione, già povera per sè stessa, procede così stentatamente;

imperciocchè tranne alcune scene più vivaci, non ci si trovano che tesi sostenute in tutte le forme, e solo mediante alcuni tratti di spirito e colla vaghezza dello stile riesce all'autore d'occultare il difetto d'interesse. In una parola simili commedie sono troppo didascaliche, e troppo vi si scorge l'intenzione d'istruire, dove che non si deve mai dare alcuna lezione allo spettatore se non così alla sfuggita, e come senza badarvi.

Avanti ch'io ragioni a parte a parte di quelle produzioni di Molière che gli appartengono interamente, e che in generale si hanno per *capi d'opera*, toccheremo ancora un motto delle sue commedie imitate dal latino. Fra queste la più famosa è l'*Avaro*: sgraziatamente i manoscritti dell'*Aulularia* di Plauto sono troncati in sulla fine; ma in quel tanto che ne possediamo, ci resta ancora bastevole soggetto d'ammirazione. Molière non ne usurpò che alcune scene ed alcuni passi; il disegno generale della sua commedia è del tutto differente. Quello della commedia di Plauto è semplicissimo; il suo Avaro ha trovato un tesoro ch'egli nasconde colle più grandi precauzioni. Un vecchio scapolo chiede in moglie la figlia di lui; questa circostanza sveglia subito i suoi sospetti, e gli fa temere che alcuno abbia avuto sentore delle sue ricchezze. Gli apparecchi delle nozze conducono de' servi forestieri in casa sua; egli più non crede che il suo tesoro sia qui sicuro, e va tosto a celarlo altrove, il che porge allo schiavo dell'amante di sua figlia l'occasione d'impadronirsene. Ben si comprende che il ladro sarà costretto di farne la restituzione, poichè senza di ciò la commedia finirebbe troppo lamentevolmente per cagione de' pianti e delle maledizioni del vecchio. L'intrigo amoroso si scioglie con facilità; il garzone che usurpò troppo presto i dritti del matrimonio, si trova ch'è lo stesso nipote vecchio scapolo, e questi ritirasi di buon grado e gli abbandona il campo. Tutti gli accidenti non servono che a far passare l'Avaro per una serie

d' inquietudini ognor crescenti, in cui si spiega la sua trista passione. Molière, per lo contrario, senza conseguire il medesimo fine, mette in moto una macchina complicatissima. Nella sua commedia, noi vediamo un amante della fanciulla, travestito da servo, e che adula l'avarizia del vecchio; un prodigo giovinastro che vagheggia la futura sposa di suo padre; de' servi raggiratori, un usurajo, e ci ha da vantaggio un' agnizione. L'intrigo d'amore è trito, lentamente condotto, e fa spesso perder d' occhio il carattere principale. Le scene di verace comico in tale componimento sono accessorie, e non emergono necessariamente dal soggetto. Molière ha, per così dire, affastellato tutti i generi d' avarizia sopra un solo personaggio; e pure l' avaro che sotterra il suo tesoro, e quello che presta sovra pegno, non possono essere un medesimo individuo. Arpagone lascia morir di fame i suoi cavalli, ma perchè ne ha egli? Questo lusso non conviene che all' uomo che vuol sostenere il lustro d' un certo grado, senza far le spese che vi occorrono. Il repertorio comico sarebbe tostamente esausto, se di fatto non ci fosse che un solo carattere per ciascuna passione. La differenza principale che si osserva tra l' Avaro di Plauto e quello di Molière, si è che l'uno ama solamente il il suo tesoro, e che l' altro è innamorato. Un vecchio innamorato è ridicolo in sè stesso, e ridicolo parimente è un avaro inquieto. È facile giudicare che si faranno nascere lepidi contrasti, se all' avarizia che discevera gli uomini e li racchiude in sè stessi, verrà congiunto un sentimento espansivo e generoso, qual è l'amore. Ma d' ordinario l'avarizia è un buon preservativo contro le altre passioni. Qual è dunque fra Plauto e Molière il pittore più valente, o, se vogliamo, il miglior moralista, giacchè sempre si viene qui a battere? Un vecchio innamorato ed un avaro possono vedere Arpagone al teatro, e partirsene contenti di sè medesimi; l' avaro dirà fra sè: almeno io non penso a far all' amore; ed il vec-

chio innamorato, a riincontro: almeno io non sono avaro. L'alta commedia dee cercare di dipingere caratteri, strani senza dubbio, ma che possano incontrarsi nondimeno nel corso ordinario della vita; le eccezioni, le bizzarrie fuor di natura, spettano di dritto alla stravaganza volontaria della farsa. Perciò, dopo Molière ed anche sicuramente prima di lui, il personaggio d'un vecchio avaro innamorato è sempre stato uno de'luoghi comuni della commedia con maschere e dell'opera buffa degl' Italiani, e, per dir vero, è quivi che un tal personaggio trovasi al suo luogo. Molière mancò d'arte nella maniera ch'egli trattò l'avvenimento principale, il furto della cassetta. Al principio della commedia, in una scena imitata da Plauto, Arpagone palesa il suo timore che un servo non abbia avuto qualche sospetto del suo tesoro; egli però si tiene in tranquillo per quattro atti, durante i quali non si sente parlar più delle sue inquietudini, e gli spettatori rimangono attoniti quando il servo arreca improvviso la rapita cassetta, giacchè non s'è mai spiegato loro in che modo si sia potuto scoprire un tesoro così diligentemente nascosto. Questo scioglimento adunque non è nè naturale, nè preparato. L'idea ingegnosa di Plauto fu questa di far sì che le cure esagerate del vecchio per la conservazione del suo scrigno fossero appunto cagione ch'altri glielo involasse. Il tesoro sotterraneo è ognor presente all'animo dello spettatore; esso giace colà come un malefico genio che tormenta l'avaro insino a farlo impazzire; ed è questa una lezione di morale che penetra assai più addentro nel cuore, che quella di Molière. Nel monologo d'Arpagone, dopo il furto, il poeta moderno non fece che amplificare ed infiorire l'originale. Egli conservò l'apostrofe all'udienza per iscoprire il ladro. Questo tratto, del genere d'Aristofane, ben renduto dall'attore, produce un grand'effetto, e noi possiamo trarne argomento per giudicare la forza comica del poeta greco.

L' *Anfitrione* di Molière non è che un' imitazione libera di quello di Plauto. La disposizione del dràmma e la concatenazione delle scene sono le medesime. Invenzione di Molière è l'aver data la cameriera per moglie a Sosia. È ingegnoso l' aver fatto delle avventure del servo la parodìa di quelle del suo padrone; e la riflessione di Sosia dà luogo a spiegazioni giocosissime, quand' egli dice che durante la sua lontananza non piovvero sopra la sua famiglia le medesime benedizioni come sopra quella d' Anfitrione. Molière ha velato, per quanto potè, senza nuocere all' originale lepidezza del suo soggetto, la soverchia licenza dell' antica mitologìa, e in generale l' esecuzione del suo lavoro è molto accurata. Gli errori che commettono i personaggi, confondendosi cogli Dei che assunsero la loro figura, sono immaginati con una specie di metafisica giocosa e insieme frizzante; e di fatto le osservazioni di Sosia sopra i differenti *io* che si sono battuti a vicenda (48) possono dar molto a pensare a' filosofi de' nostri giorni.

Fra tutte le commedie che Molière imitò dagli Antichi, nessuna certamente non riuscì peggio delle *Fourberies de Scapin*. Essa non è che il *Formione* di Terenzio, adattato per amore o per forza a' moderni costumi, ed a cui si aggiunse un' agnizione oltre a quella che v' era di già. Molière, senza dubbio, abbozzò il disegno di tal commedia con gran fretta e con estrema negligenza. L' intreccio non ha per iscopo che d'aprire un campo ai rigiri di Scapino; questi rigiri sono il perno della commedia; ma erano essi degni d' occupar tanto spazio? Il Formione greco, il cui fine è di sollazzarsi alle spese di stolidi giovinastri, se gli affeziona con ogni maniera di arditissime astuzie; egli è un furfantello pieno di garbo e d' accorgimento: Scapino, per l' opposto, non ha niente d' amabile, nè si comprende che cosa ci abbia ne'suoi stratagemmi che possa renderlo così altiero; la più parte sono condotti con molta goffaggine, e l' estrema stupidezza de' due vecchi basta

appena per ispiegare in qual modo essi possono cadere in lacci così palpabili. Non è egli ancora fuor d' ogni verisimiglianza che Zerbinetta, la quale, nella sua qualità di zingana, deve ben saper nascondere una marioleria, se ne vada a correre per la strada, ed a raccontare al primo ch' ella incontra, cioè a dire a Geronte medesimo, in che maniera Scapino ha trappolato Geronte? La farsa del sacco, in cui Scapino fa entrare questo vecchio per portarlo via e batterlo sotto pretesto di difenderlo, è del tutto posticcia e inopportuna; laonde Boileau ha giustamente biasimato Molière d'avere in questa occasione messo insieme Terenzio con un cantambanco.

Non bisogna dimenticarsi che le *Fourberies de Scapin* sono una delle ultime produzioni di Molière: questa commedia ed altre ch' egli compose verso la fine della sua vita, come *Monsieur de Pourceaugnac*, *La comtesse d'Escarbagnas* ed anche *Le malade imaginaire*, dimostrano a bastanza ch'egli invecchiava, senza che il suo ingegno acquistasse quella maturità che gli avrebbe fatto rifiutare opere così poco forbite. Ma spesso ei lavorava in fretta, senza pensare alla posterità; e se talvolta si sottopose a regole severe, forse lo dobbiamo piuttosto alla sua ambizione ed alla brama d' essere annoverato fra gli scrittori classici del bel secolo, che ad un interno trasporto verso la perfezione in un genere più elevato.

Le pretensioni degli Aristarchi francesi pel loro autor favorito, si fondano principalmente sopra *L'école des femmes*, il *Tartuffe*, *Le misantrope e Les femmes savantes;* commedie che per tutti i versi sono composte con molta diligenza. Noi cominceremo a stabilire, una volta per sempre, che lasciamo a'Critici francesi d'apprezzare il merito dello stile e della versificazione. Le bellezze di questo genere non sono mai che una condizione secondaria, e credo che l'eccessiva importanza, attribuita in Francia all' elocuzione tanto nella poesia, come nella prosa, abbia soprattutto nella tragedia pregiudicato allo sviluppa-

mento d' altre bellezze più essenziali all' arte drammatica. Le nostre osservazioni critiche non toccheranno in conseguenza che lo spirito e la disposizione generale delle commedie che abbiamo nominate.

La più vecchia di queste commedie, *L' école des femmes*, mi sembra pure la migliore. L' allegria, la forza comica e la rapidità dell' azione vi si trovano assai più che nelle altre. Idea certamente felice è quella di supporre che un uomo, già sul tramonto e voglioso nondimeno d'ammogliarsi, allevi una fanciulla in una totale ignoranza d' ogni cosa, affinchè ella gli resti fedele, e che il resultato di tale educazione sia precisamente il contrario di ciò ch' egli voleva ottenere. Questa invenzione non era però nuova; poco prima di Molière, Scarron aveva tolto da una novella spagnuola la sustanza d' un piccolo racconto sul medesimo soggetto. Ma non si poteva immaginar niente di meglio, che di trarne profitto per la scena, e l' esecuzione è un vero *capo d' opera*. L' intreccio dell' *École des femmes* è vivacissimo; tutto scaturisce dalla medesima sorgente; non v' è nulla di languido, nulla s' arresta, non ci ha nè mezzi nè accidenti estranei; e la sola cosa che riprender si possa in questa commedia, è uno scioglimento alquanto arbitrario che succede per via d' un' agnizione. Le innocenti astuzie e le ingenue confessioni d' Agnese sono piene d' incanto; le imprudenti confidenze del giovine amante al suo rivale sconosciuto, l' ira concentrata del vecchio, tutto in somma concorre a formare una serie di scene comiche, del genere più dilicato a un tempo e più giocoso.

Solo per dimostrare quanto poco l'inosservanza di certe verisimilitudini pregiudichi a' piaceri del teatro, accennerò qui tutta la libertà che prese Molière nella scelta del luogo della scena. Non mi fermerò a far osservare quanto sia improbabile che Arnolfo, il quale tiene rinchiusa l' Agnese con tanta precauzione, s'intrattenga sovente con essa in istrada o sovra una pubblica piazza: ma dirò che se Orazio ignora

che Arnolfo è lo sposo futuro della sua bella, e gli confida il suo segreto, egli è perchè questo medesimo Arnolfo piglia un finto nome quando s' introduce appresso di lei. Orazio dunque dovrebbe andare a trovarlo in casa sua, e non già davanti alla porta dell' Agnese, ove sempre lo incontra, senza che una tale circostanza gli faccia concepire il minimo sospetto. Ora, perchè mai i Critici francesi daranno tanta importanza a regole così futili, se confessare pur debbono che i loro più grandi maestri non sempre le hanno osservate?

Il *Tartuffe* è una pittura evidentissima dell'ipocrisia, e che offre i contrassegni più esatti di questo vizio; egli è una eccellente satira seria: ma, salvo alcune scene, non è una commedia. Si va generalmente d'accordo che lo scioglimento è cattivo, come quello che dipende da un mezzo alieno dal dramma: esso è biasimevole ancora per un altro verso, ed è che lo stato d' Orgone, vicino ad essere espulso da casa sua e messo in prigione, fa nascere l' idea d' un pericolo reale e ben differente dal ridicolo imbarazzo in cui il poeta comico avrebbe avuto il diritto di gettarlo per fargli pagare il fio della sua cieca fiducia. Si vede quivi manifestamente lo scopo serio dell'opera; ed il panegirico del Re non è altro che un'umile dedicazione, colla quale Molière implora gli auspicj del monarca contro la vendetta di quelli ch' egli chiamava bacchettoni.

Anche nelle *Femmes savantes* il motteggio prevale alla giocosità; l' intreccio, insignificante e senza interesse, si scioglie, secondo il costume di Molière, con un mezzo arbitrario e fuor del soggetto. Si potrebbe tuttavia perdonare a queste imperfezioni dell' arte in grazia della forza della satira. Ma per questo rispetto eziandio, la dipintura de' costumi che presenta il dramma, è troppo esclusiva e presa sotto un punto di vista troppo limitato. Non si ricerca dal poeta comico ch' egli sempre collochi a fianco d' una stravaganza dello spirito l' opinione ragionevole op-

posta ; ciò sarebbe lo stesso che palesar troppo metodicamente l'intenzione d' istruire lo spettatore; ma si possono benissimo dipingere due pazzie contrarie, l' una accanto dell' altra, ed in un modo egualmente giocoso. Molière si fece beffe dell' affettazione d'una falsa coltura dello spirito e della stolida presunzione d' un vano sapere ; ma l' orgoglio dell' ignoranza e lo sprezzo di qualunque coltura intellettuale sono pur cose ridicole , e bisogna convenire che la maniera di pensare che l' autore ne dà per giusta e ragionevole , molto s' avvicina a queste altre stravaganze. I personaggi sensati del dramma , il padrone di casa e suo fratello , la figlia ed il suo amante , e per sino ad una fantesca la quale non sa il francese, tutti procurano di farsi onore di quello che non sono, di quello che non hanno , e di quello che non fanno, altresì come di tutto ciò che si sforzano di non essere , di non avere , e di non sapere. Secondo tutte le apparenze, sono le sue proprie opinioni che Molière espresse nell' angusta dottrina di Crisalo sulla destinazione delle donne, in quella di Clitandro sulla poca utilità del sapere, e altrove ancora in lunghe dissertazioni sulla misura delle cognizioni che convengono ad un uomo di garbo. Egli è certamente biasimevolissimo d' aver fatto sbeffeggiare Trissotino come un uomo vile e interessato , poichè sotto questo personaggio Molière indicava uno scrittore ancor vivente, il cui nome non era pure che leggermente mascherato. La vanità d'autore saria piuttosto una guarentigia contro la cupidità del denaro , giacchè , per giugnere alla fortuna sagrificando il sentimento dell' onore , ci sono carriere ben più vantaggiose che quella del letterato.

Il *Misantropo* , com' è noto , fu da prima ricevuto freddamente dal pubblico. Questa commedia è ancor meno allegra di quelle onde abbiam parlato ; e l' intreccio è ancor meno vivace , o piuttosto non ce n' ha del tutto. Alcuni lievi accidenti servono a mantener una debole apparenza di movimento dramma-

tico, ma non hanno fra loro alcuna relazione. A questo numero appartengono la disputa con Oronte sul sonetto, e la maniera colla quale essa finisce; la sentenza del processo di cui si parla continuamente; in fine il modo ond' è smascherata Celimena in grazia della vanità dei due marchesi e della gelosia d' Arsinoe. In oltre, il disegno generale di questo lavoro non è tampoco verisimile. Lo scopo dell'autore fu di dipingere al vivo un carattere; ma gli uomini non parlano punto del carattere loro, nè lo fanno conoscere se non per mezzo delle relazioni ch'essi sostengono co' loro simili. Ora, come mai si può dare che Alceste scelga per amico un personaggio qual è Filinto, le opinioni del quale sono diametralmente opposte alle sue? Finalmente la commedia è equivoca, ed è questo il suo difetto maggiore. Il punto in che Alceste ha ragione, e quello in ch' egli ha torto, sarebbero difficili a determinare; ed io temo che il poeta stesso non se n'abbia renduto un conto esatto. Nondimeno, egli è questo Filinto colla sua molle e debole indulgenza, colle sue eterne dicerie in favore del corso ordinario della vita, egli è desso cui volle Molière dipingere per l'uomo amabile ed assennato. Alceste ha mille volte ragione contro la leggiadra Celimena; l' unico suo torto è la sua debolezza per essa: egli ha ragione nelle sue lagnanze sulla corruzione della società; nessuno gli contrasta le cose di fatto ch' egli sostiene; ma egli ha il torto di produrre in mezzo le opinioni sue con tanta violenza e con sì poca opportunità: tuttavia, poichè finalmente egli non può entrar mallevadore a sè stesso d' usar quella specie di dissimulazione necessaria per vivere in pace con coloro che lo circondano, ha tutte le ragioni di preferire la solitudine alla vita del mondo. Rousseau fe' già notare quest' ambiguità morale del *Misantropo*, onde nasce che le cose medesime più degne di rispetto sembrano messe in ridicolo. Nondimeno il giudizio di Rousseau in questo proposito non era totalmente imparziale, poichè egli stesso a-

veva in faccia agli uomini, nel suo proprio carattere e nel suo procedere, un'evidente rassomiglianza con Alceste; in oltre per altri rispetti egli non conobbe lo spirito della commedia, e tenne per essenziali al genere varj difetti di cui non si può dar carico che agli autori.

Ecco adunque a che si riduce questa filosofia morale che s' è tanto vantata nel preteso capolavoro di Molière. Da tutto quello che abbiamo fin qui detto, mi credo quindi in diritto d' affermare, contro l'opinione dominante, che Molière, più che in ogn'altro genere, è stato felice nel comico burlesco, e che il suo ingegno al pari che la sua inclinazione erano per la farsa; laonde egli scrisse delle farse insino all' ultimo della sua vita. Le sue composizioni serie in verso offrono sempre delle tracce di sforzo, e vi si vede un non so che di stentato così nel disegno, come nell' esecuzione. Il suo amico Boileau gli comunicava probabilmente le sue idee sul riso grave e sulla fredda lepidezza, e allora Molière si risolveva, dopo ch' egli si era abusato della buffoneria, a sottomettersi alle leggi del buon gusto e della regolarità. Egli studiavasi d' accozzar due cose inconciliabili di loro natura; la dignità e la giocosità. Si trovano pure nelle sue commedie in prosa alcuni indizj di quell' umore satirico e didascalico ch'è propriamente alieno dalla commedia: esso apparisce nella maniera ond' egli si versa continuamente contro i medici ed i procuratori, nelle sue dissertazioni sul tenore del gran mondo, e in generale ovunque si vede ch' egli non si contenta di divertire, ma che vuol combattere o difendere certe opinioni, in una parola che l' intenzion sua è d' istruire.

La classica riputazione di Molière conserva le sue commedie sul teatro, benchè sieno esse sensibilmente invecchiate per rispetto alle maniere della società e alla dipintura de' costumi. È questo un pericolo che minaccia necessariamente quell' autor comico, le cui opere non posano in qualche modo sovra una

base poetica, ma sono fondate unicamente sopra quella fredda imitazione della vita reale che mai non può far paghi i bisogni della fantasia. Gli originali di certi ritratti di Molière sono da gran tempo spariti. L'ingegno che aspira all'immortalità, debbe esercitarsi sopra soggetti che il tempo non possa mai rendere inintelligibili, e dipingere la natura umana piuttosto che i costumi del tale o del tal altro secolo.

Pochi sono i poeti comici contemporanei di Molière, che si possano citare a fianco di esso. Corneille, avanti che avesse composte le sue tragedie, si avea fatto nome imitando alcune commedie spagnuole. Il solo di questi lavori che sia rimasto sulle scene, è il *Menteur*, imitato da Lopez de Vega, e che, secondo me, non dà segno di verun talento comico. Un poeta avvezzo a camminar sui trampoli, non ha che movimenti goffi in un genere in cui bisogna passeggiare a fior di terra, ma con garbo e leggerezza. Scarron non aveva ingegno che pe' travestimenti, e ne mise più volte sulla scena in commedie tolte dal teatro spagnuolo. Due di queste commedie, *Jodelet* e *Don Japhet d' Arménie*, si rappresentano ancora alcuna volta come farse di carnevale, e sempre con molto successo. L'intreccio del *Jodelet*, che partiene a Don Francesco di Roxas, è eccellente, e Scarron col suo stile e colle sue giunte non potè sfigurarlo interamente. Tutto ciò che manca in tal commedia di finezza e di gusto, proviene dall'autor francese, e contrasta collo spirito dilicato della poesia spagnuola. Scarron è nondimeno uno scrittore del secolo di Luigi XIV, e gode di qualche riputazione. La lingua francese fece bene ad interdirsi lo stile burlesco: altre favelle possono comportarlo; ma in francese, ogni poco che si cessi di parlare e di scrivere con nobiltà e sceltezza, si cade nella volgarità più disgustosa. Il *Don Iaphet* è una burla grossolana d'un pazzo ridicolo. L'originale di questa commedia spetta al genere così nominato dagli Spagnuoli *Comedias de figuron*: io non dubito che

Scarron non l'abbia gustato imitandolo, e, ciò che più rincresce, si è che le sue esagerazioni sono stravaganti senz' essere giocose.

Racine si aperse una strada, che si può chiamar nuova, appropriandosi il soggetto de' *Litiganti* d'Aristofane. Sotto questo aspetto una cosiffatta commedia è rimasta unica nel suo genere. L' intreccio non è che un lievo giuoco dello spirito, ma i ridicoli, messi in evidenza, sono tutti della medesima classe, concorrono al medesimo effetto, e formano un tutto che ben consuona alle grottesche figure degli uscieri e de' procuratori. Parecchi versi di quest' opera sono motti spiritosi a un tempo e tratti di caratteri; altre facezie appartengono a quell' allegria senza scopo, vera inspirazione del genere comico. Di qui si può giudicare che Racine sarebbe divenuto un rivale formidabile per Molière, s' egli avesse continuato ad esercitare il raro ingegno onde aveva dato saggio nei *Plaideurs*.

Rimangono ancora al teatro alcune commedie di Boursault, autore contemporaneo di Molière, benchè d'un' altra generazione, e che volle essere suo emulo. Egli non compose che certe commedie chiamate *pièces à tiroir*, genere secondario, di cui Molière diede il primo l'esempio ne' suoi *Fâcheux*. Queste commedie, ove le scene si succedono accidentalmente, possono avere una cotal corrispondenza co' mimi degli Antichi. Sono esse opportunissime a far brillare un attore il quale abbia del talento per imitare le abituatezze individuali, come quello che ritorna più volte sulla scena col nome di personaggi differenti, cangiando prontamente abito e maniere. Ma sempre è d' uopo che tali commedie si circoscrivano ne' limiti d' un solo atto, sì perchè la mancanza di movimento drammatico e l' uniformità del soggetto vi si fanno sempre sentire per mezzo alla varietà dei particolari, e sì perchè l' impazienza s'impadronisce tantosto degli spettatori. Le commedie di Boursault, che del resto non mancano di merito, sono troppo

lunghe e troppo diffuse. Era certamente un'idea originale il dipingere Esopo, questo schiavo, quest'uomo contraffatto della persona, in possesso del favor della Corte: ma in ambedue le commedie, *Esope à la ville* ed *Esope à la Cour*, le favole che si veggono perpetuamente succedere a ciascun tratto importante, sono troppo affogate in una morale prolissa; non solamente escono fuori del dialogo, ma non sono in veruna guisa intrecciate col tessuto dell'intrigo, come la favola di Menenio Agrippa in Shakespear: d'altra parte, questa maniera infantile di dar lezioni non s'accomoda a' tempi moderni. Nel *Mercure galant*, si fa la mostra di ridicoli d'ogni specie che vengono a portare le loro lagnanze al compilatore del Giornale. Esiste una commedia tedesca, molto gustata, la struttura e gli accidenti più comici della quale sono assolutamente i medesimi. Quello dei due autori che copiò l'altro, doveva almeno citar la sua fonte.

Molto tempo dopo la morte di Molière, apparve Begnard, al quale d'ordinario si concede il secondo grado fra i poeti comici. Regnard era una specie di avventuriere, il quale, poi ch'ebbe corso lungamente il mondo, si fece poeta drammatico: egli scriveva alternamente le scene francesi del Teatro italiano che fioriva ancora sotto la direzione di Gherardi, e faceva per suo conto delle commedie regolari in versi. La prima ch'egli compose, *Le joueur*, è vantata con ragione, ed è riputata la migliore di tutte. L'autore conosceva per esperienza la passione del giuoco e la vita ch'essa fa condurre; laonde la sua commedia è un quadro al naturale, dipinto con forza, e a un tempo senza esagerazione. L'intreccio e gli accessorj sono immaginati con talento e convenevolezza, tranne due caricature di cui si sarebbe potuto far senza. I difetti del *Distrait* non sono quelli solamente ch'io ripresi altrove nelle commedie di carattere abbozzate troppo metodicamente: ci ha un vizio fondamentale nel soggetto. La distrazione, propriamente parlando, non forma un ca-

rattere. L' abituatezza di vivere col pensiero in un' altra sfera da quella in cui siamo, cagiona degli errori che si somigliano tutti, e che non offrono tra di loro alcuna gradazione; perciò possono divertire in una piccola farsa, ma non meritano il grande apparecchio d' una commedia di cinque atti. Regnard non fece in certa guisa che mettere sulla scena una serie d' aneddoti che La Bruyère aveva già raccolti sotto un medesimo titolo. L' esecuzione del *Légataire universel* dimostra maggior talento comico; ma la mancanza di sentimento morale nell'idea stessa del dramma è cagione che questo talento fu indarno profuso. La Harpe tiene il *Légatarie universel* pel capolavoro dell' allegrezza comica. Ma, per dir vero, essa è una trista allegrezza. Qual soggetto di riso! un vecchio fracassato è per morire; alcuni giovinastri malvagi lo tormentano per la sua eredità, e fabbricano in suo nome un falso testamento intanto che lo credono agonizzante. Se mai scene cosiffatte eccitassero al teatro applausi ponderati e scrosci di risa, bisognerebbe conchiudere che gli spettatori hanno la medesima leggerezza e la mancanza medesima di delicatezza che tanto ne disgusta nell'autor del *Légataire*. Noi mostrammo già altrove quanto importi che l'autor comico, sotto le forme dell'indifferenza, abbia in realtà grande rispetto per le idee della morale, poichè una lieta impressione è necessariamente turbata sì tosto che vi si mesce o sdegno o pietà.

Il commediante Le Grand era coetaneo di Regnard; egli è uno de' primi poeti comici che abbia composto con ispirito alcune piccole commedie in versi; genere in cui la Francia produsse di poi tante leggiadre coserelle. Egli ha conservato assai meno riputazione che Regnard; e La Harpe lo tratta con pochissima stima. Quanto a me, confesso che apprezzerei molto il suo ingegno, quando bene egli non avesse scritto altro che *Le Roi de Cocagne*, farsa eccellente, pazzìa amabile e piena di senso, ove sfavilla quello spirito fantastico ch' è sì raro in

Francia, ed ove regna una viva e dolce giocondità, la quale, tuttochè venga spinta alcuna volta fino ad una specie di delirio, non cessa mai d'essere leggiere e inoffensiva (49). Essa porge un esempio sensibile della maniera colla quale, evitando le indecenze e le allusioni personali, sarebbe facile d'introdurre sulla nostra scena moderna il genere di Aristofane, o vero, per parlar più esattamente, quello d'Eupoli che pure avea messo in dramma la favola d'un paese di Cuccagna. Le Grand non conosceva di certo il teatro comico de'Greci; egli fu dunque interamente debitore al proprio genio (non mi dubito d'usar questa parola) dell'idea d'un genere allor nuovo assolutamente. L'esecuzione del suo dramma è così elaborata, come quella d'una commedia regolare; classe ond'essa è esclusa nell'opinione de' suoi concittadini, in grazia del maraviglioso del soggetto, de' cambiamenti di decorazioni e dell'introduzione della musica. In generale, i Critici francesi si mostrano indifferenti od anche contrarj a tutti i voli della vera fantasia. Acciocchè un'opera inspiri loro qualche stima, bisogna ch'essa porti l'impronta d'una difficoltà superata a stento. In mezzo ad un popolo volubile, essi hanno occupato il posto d'onore della pedanteria; essi confondono l'amabile leggerezza, che non ripugna in verun modo alla profondità dell'arte, con quella leggerezza superficiale ch'è vera mancanza di spirito, non meno che di carattere.

Il secolo XVIII produsse in Francia parecchi poeti comici di secondo e di terz'ordine, ma nessun genio sovrano che abbia veramente allargato i confini dell'arte; perciò si è deciso invariabilmente che Molière è tal poeta da non si poter avanzare, e questa opinione è divenuta più che mai un articolo di fede. Siccome il disegno di quest'opera non mi permette di parlare delle produzioni di tal epoca tanto minutamente quanto sarebbe necessario per guidare alle osservazioni generali in proposito di ciascun dram-

ma in particolare, così avanti che passiamo a quelle che s'attireranno di bel nuovo i nostri sguardi, farò qui ancora alquante riflessioni sullo spirito della commedia francese.

Se la mancanza di movimento e le lunghe dissertazioni in dialogo sono difetti che si sono andati perpetuando da Molière infino a' dì nostri, le convenzioni ricevute per la tragedia hanno egualmente esercitato sulla commedia regolare una influenza che non può non essere riconosciuta. Le commedie francesi di quest' ultimo genere, allorchè sono in versi, hanno le loro lunghe tiritere, di pari come le tragedie, e v' è pure una circostanza che contribuisce a dar loro una cotal durezza cerimoniale. Appresso le altre nazioni, i soggetti comici sono quasi tutti presi dalla vita cittadinesca, e ciò per motivi ch'è facilissimo a comprendere; in Francia, per l'opposito, sono le classi superiori della società che lungo tempo hanno formato il cerchio entro cui s' è rinchiusa la commedia: da per tutto vi si sentiva l'influenza della Corte. Quelli fra gli spettatori, i quali pel loro grado non avevano accesso nel gran mondo, trovavano una certa compiacenza a vedersi sulla scena in relazione con marchesi e cavalieri; e mentre che l'autore metteva in derisione le follie alla moda, essi procacciavano di cogliere alcune gradazioni di quelle maniere del bel mondo così desiderabili e così privilegiate. La società rintuzza tutto ciò che v' è d'angoloso ne' caratteri; la persecuzione de' ridicoli è l'unico suo studio, e per conseguente essa ne rende abili a stare in guardia contro le osservazioni degli altri. Ma allora cessa il comico schietto e gioviale della classe cittadinesca, e ve ne sottentra un altro, a cui la sola società ha dato origine, e che porta sempre il carattere di vôto, che aver debbe necessariamente un'esistenza priva di scopo e di profitto. Quello che forma il soggetto dell' alta commedia, così chiamata in Francia, non è la vita, ma la società, questa lotta continua di vanità differenti che

non possono mai ridursi ad uno stato di pace. In simili commedie, l'abito ricamato, il cappello sotto al braccio e la spada al fianco sono condizioni essenziali, e tutta la dipintura de' caratteri si ristrigne alla fatuità per gli uomini, ed alla civetteria per le donne. La monotonia e l'insipidezza delle composizioni non sono allora che troppo sovente rendute più manifeste dal condimento di quella leggerezza di principj ch'era di gran moda ostentare durante la prima metà del secolo XVIII, sotto la reggenza e sotto il regno di Luigi XV. A quest' epoca si vide comparire il carattere dell' *Homme à bonnes fortunes*, del favorito delle donne, che in aria di languore fa pompa delle sue troppo facili conquiste. Non sono gli autori comici che inventarono questo carattere; essi non fecero che copiarlo con tutta l' esattezza d' un ritrattista : il che vien comprovato, non ch'altro, da tante Memorie del secolo scorso, e da quelle ancora d'un uomo come il sig. De Besenval. Noi siamo scandalezzati della sensualità che si mostra senza velo nelle commedie greche; ma non riuscirebbe forse assai più dispiacevole a' Greci il vedere nelle commedie francesi tanti trionfi brigati per mera vanità appresso di donne maritate? Il trasporto de' sensi ha de' limiti stabiliti dalla natura istessa; ma quando la vanità si compiace nel vestir le forme della stanchezzà e della sazietà, essa guida alla corruzione più disgustosa. Si dirà forse che i poeti comici, facendo del matrimonio il costante argomento delle beffe dei loro damerini, e aprendo un libero campo al loro spirito per rispetto alle relazioni colle donne, vollero criticare le stravaganze che dominavano di quei tempi? Ciò può darsi; ma le loro opere non erano meno pericolose. Essi non potevano ripromettersi di correggere in tal guisa le genti del bel mondo, le quali, sebbene formanti un piccolissimo numero, hanno per niente tutto che loro non s'assomiglia; e quanto agli uomini d'un ordine meno elevato, l' esempio di cotesti enti privilegiati, i cui torti mede-

simi hanno un certo che di splendore e di grazia, sarà sempre troppo seducente a poter mai divenir utile. E inoltre, se trattasi del vero comico, la rilassatezza de' costumi dell' alta società non ha niente di giocoso. In parecchie commedie, dove uno scimunito qualificato è quello che dà la legge, come per esempio nel *Chevalier à la mode* di Dancourt, si sente non pure della noja, ma un vero disgusto per quella dipintura della intera mancanza d' ogni principio morale, che, sebben vera, non è però nè poetica nè naturale.

Bisogna eccettuare dal novero di quelli che meritano tali rampogne, due autori fecondi od almeno abbondanti, l' uno in versi, e l'altro in prosa, Destouches e Marivaux. Essi furono in voga, nella prima metà del secolo XVIII, appresso de'loro contemporanei, ma poche sono le loro opere che sieno loro sopravvissute in sulla scena. Destouches era un autore moderato, placido, perfettamente onesto ne'suoi divisamenti, che componeva con molta tensione di mente alcune commedie regolari, ov' egli non si sarebbe dispensato dai soliti cinque atti, ed ove, salvo la giocosità obbligata di Lisetta e di Frontino, non ci ha nulla di veramente allegro. Egli non aveva a temere d'essere trasportato, per vivacità di fantasia fuor del tenore dell' alta commedia, e di cadere nella familiarità del genere disprezzato della farsa. Dotato d'un ingegno mediocre, senza originalità e senza brio, senza ricchezza d' invenzione, ed ancora senza osservazioni ben sottili sugli uomini e sulla società, egli dimostrò non pertanto in un modo onorevole nel *Glorieux*, nel *Philosophe marié*, anche nell' *Irrésolu*, quanto possano la fatica e la costanza dello zelo. Altre sue commedie, come l' *Ingrat* e l' *Homme singulier*, sono lavorate sopra idee mal concepite; e chiaramente si vede da queste esempio come un poeta, qual fu Destouches, il quale abbia di continuo sott' occhio il *Tartuffe* ed il *Misantrope* per l' ideale della perfezione, non ha che

a fare un passo ancora per uscir fuori interamente del dominio della commedia. Queste due composizioni di Molière non sono fiaccole da guidare il genio de'suoi successori, ma scogli contro i quali essi vanno a rompere. Per me basta che un autor comico renda omaggio, nella sua prefazione, al *Misantrope* e lo chiami suo modello, perch' io sappia anticipatamente ove lo condurranno i suoi sforzi. Egli sagrificherà l' inspirazione e la giovialità, il vero brio della poesia, al serio composto d'un'imitazione prosaica della vita, e ad applicazioni d' utilità giornaliera, decorate del titolo di morale per imporre rispetto.

Che Marivaux sia ammanierato, è cosa sì generalmente riconosciuta in Francia, che s'inventò pure, per indicare il suo stile, una parola a parte, il *Marivaudage*. È uopo tuttavia confessare ch' egli ha una maniera sua propria, e che a primo aspetto essa non è priva d' una cotal vaghezza. Non si potrebbe negargli una certa finezza d'ingegno, fuor solamente ch' essa si esercita sopra oggetti troppo frivoli. Noi dicevamo che il comico fondato sull'osservazione era al suo colmo, allorchè una qualità si mostra precisamente a noi, mentre chi la possiede, meno se ne accorge, o mentre ch' egli si studia, quanto può il meglio, di nasconderla. Marivaux ha voluto applicar questa idea alle inclinazioni tènere; e di fatto l' ingenua espressione de' moti dell' anima che involontariamente si tradiscono, appartiene alla sfera della commedia. Ma nelle opere di Marivaux, questa ingenuità è preparata con soverchio artifizio; essa ricerca di troppo l'approvazione, e piglia troppo piacere a farsi palese. Parmi di vedere que' fanciulletti che fanno a capo nascondere; essi non possono mai star cheti nel loro àngolo, e ad ogni piè sospinto sporgono la testa per guardare se alcuno gli scopre: in somma bisogna conoscere Marivaux per comprendere che cosa sia l' ingenuità senza naturalezza e senza innocenza. In questo autore si scor-

ge sempre lo scopo infin dall' origine, e quindi l'attenzione si porta subito sulla via per la quale vi si giugnerà. Ci sarebbe un vero sentimento dell'arte in un genere simile, se non diventasse superficiale e insignificante. Piccole passioni sono messe in giuoco da piccoli motivi; a piccole prove sono esse cimentate; e si procede a piccoli passi verso lo scioglimento. Il più si tratta d' una dichiarazione d'amore; s' impiegano mille seduzioni per ottenerla, o mille rigiri per concederla alla sfuggiasca. Marivaux non ha dipinto caratteri, nè inventati intrecci. Il nodo delle sue commedie è per lo più una parola mezzo pronunziata che rimane sospesa sulle labbra, non si sa troppo d'ordinario il perchè. Del resto i suoi motivi sono così uniformi, che, letta attentamente una sua commedia, si può dire che si conoscono tutte. Nondimeno, a volerne dir ciò ch' io sento, egli avanza di lunga mano quegli autori che si attengono ad una stretta imitazione della vita. Vi sono pure delle idee da raccogliere nello studio delle sue opere, poichè la sua maniera di considerar la commedia, tuttochè ristretta e circoscritta, ha non pertanto qualche cosa di particolare.

In fatto di *capi d' opera* dell'alto comico, si citano ancora due composizioni isolate di due poeti i quali, benchè sembrino avervi impiegato molto sforzo, diedero segno in altri rami letterarj del loro ingegno naturale con maggior libertà. Intendo parlare della *Métromanie* di Piron, e del *Méchant* di Gresset. Nella prima di queste commedie si trova dell'estro e della invenzione. Nel personaggio del giovine invaso dalla mania di verseggiare, Piron volle in certa guisa fare il proprio ritratto. Ma siccome ce la pigliamo sempre con dolcezza allorchè vogliamo farci beffe di noi stessi, egli comparte al suo protagonista, insieme con un'amabile follia, un carattere nobile, un buon cuore e dello spirito; dilicato riguardo, che però non è troppo favorevole alla schietta allegria comica. Il *Méchant* è uno di que' drammi tormentosi, che un

misantropo atrabiliario potrebbe veder con piacere qual giustificazione dell' orror suo per la società, ma che solo possono produrre impressioni ingrate sovra spiriti sereni e benevoli. A che pro la dipintura di un' anima nera e priva d'ogni umano sentimento? d'un uomo che s'arma di freddo motteggio per soddisfare il suo tristo orgoglio e il suo desiderio di far del male senz' altro fine che il male istesso? Un tal carattere sarebbe appena sopportabile se fosse il motore di grandi avvenimenti tragici; ma che farne, quand' esso non produce che piccole zizzanie e del malcontento nell'interno d'una famiglia?

E nondimeno, se dobbiam credere all' asserzione degli Aristarchi francesi, il *Glorieux*, la *Métromanie* ed il *Méchant* sono le sole commedie che abbia il secolo XVIII da contrapporre a Moliére. Io però, meglio che a queste tre opere, darei la mano al *Vieux célibataire* di Collin d' Harleville. Ma s'io volessi trovare un oggetto di confronto per questo quadro di costumi sì pieno di verità, non in Moliére, ma in Terenzio andrei a cercarlo. Una fina e giusta dipintura de' caratteri si congiunge felicemente in questa commedia ad un intreccio che ferma l' attenzione, e si vede con piacere che una cotal dolcezza di sentimenti è l' anima di tutta quest' opera.

Fatte alcune osservazioni sopra generi accessorj, quali sono l' Opera (il melodramma serio), l' Opera comica ed il *Vaudeville*, terminerò questa Lezione volgendo un rapido sguardo sullo stato attuale della scena francese.

Un genere serio, eroico, e che pur dovrebbe aspirare all' ideale, voglio dir la *grand' Opera*, non ci offre che un solo poeta degno d'essere citato, cioè Quinault, il quale, sebbene a'dì nostri pressochè dimenticato, merita nondimanco i più grandi elogi. Egli fu di buon' ora scoraggiato da Boileau ne' suoi tentativi tragici; ma più tardi egli mutò carriera, e il dramma musicale gli procacciò grandi successi. Mazarino aveva introdotto in Francia il gusto del-

l'Opera italiana. Luigi XIV si piccò tosto cogli stranieri, desiderò che tale spettacolo ecclissasse tutto quanto vedevasi altrove, colla magnificenza degli accessorj, colle decorazioni, colle macchine, colla danza, e volle che i giuochi della scena celebrassero delle feste di Corte. Fu in questa occasione che Molière e Quinault composero, di concerto col maestro di cappella Lulli, l'uno de' *divertimenti*, l'altro dei drammi serj. Io non conosco abbastanza le antiche Opere italiane per dire se Quinault le abbia imitate, ma crederei più presto ch' egli abbia scelto i suoi modelli appresso degli Spagnuoli, e tolto in particolare da Calderon la forma de' suoi melodrammi e dei suoi prologhi sovente allegorici. Vero è che la poesia vi spiega minor ricchezza, ma se ne vuole recar la colpa alla musica la quale sforzava Quinault a lasciarle meno spazio; oltrecchè l'indole della lingua e del verso francese non si piega a quella magnifica abbondanza, a quella splendida prodigalità che s'avviene alla poesia spagnuola. Contuttociò, le Opere di questo autore sono notabili pel loro andamento leggiere e vivace, e per la fantastica immaginazione che vi sfavilla. Per mio avviso, l'Opera seria non può rinunziare all'attrattiva del maraviglioso senza cadere in una soporifera monotonia. Egli è in questo ch' io trovo la via calcata da Quinault preferibile di lunga mano a quella che tenne Metastasio molto tempo appresso (50). Il poeta italiano sa mirabilmente secondare le intenzioni d'una musica che soltanto vuole esprimere i moti del cuore, ma dove mai si trova niente appresso di lui che colpisca l'immaginazione (51)? Alcuni lodano grandemente Quinault dell' aver sagrificato al gusto del suo paese la mescolanza dell' allegro e del serio, ma non saprei s'egli abbiano ragione. A rincontro, gli si fa rimprovero di troppo frivoli giochetti nell'espressione de' sentimenti; ma v' è mai diritto di richiedere da un leggier prestigio, qual è l'Opera, la severità del tragico coturno? E perchè la poesia non avrebb' es-

sa ancora i suoi arabeschi? Io credo d'esser nimico dell'ammanierato, quanto verun altro; ma bisogna intendersi sul grado di natura e di verità che si può esigere di ciascun genere (52). La semplicità de' versi di Quinault è la medesima che quella del madrigale: s'egli cade di quando in quando nel lezioso, esprime altre volte dilicate commozioni con una grazia incantatrice e colla più dolce armonia. L'Opera dovrebbe somigliare ai giardini d'Armida:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside.

I voluttuosi delirj del sentimento non vi dovrebbero essere dissipati che dalle maraviglie dell'immaginazione. Da che ci siamo figurati una volta, in luogo di personaggi reali; degli enti senz'altro linguaggio che il canto, siam ben vicini a idearcene di quelli senz'altro scopo che l'amore, affetto che spazia sopra i confini della region de'sensi e dell'anima. Due invenzioni straordinarie possono diventar naturali, l'una per mezzo dell'altra.

Quinault è rimasto senza successori; e quanto mai l'Opere francesi d'oggidì sono inferiori alle sue, così pel disegno, come per l'esecuzione! Si è voluto mirare all'eroico e al tragico in un genere che non è punto capace di simili effetti. In cambio di trattare con fantastica libertà le favole della mitologia, o de'soggetti presi nelle pastorali e ne'romanzi di cavalleria, si ricorse all'istoria, si pretese d'adottare la forma della tragedia, e mercè di questo serio opprimente e di questa regolarità pedantesca s'è tanto ottenuto, che la noja regna oggimai all'Opera col suo scettro di piombo.

Io non parlerò de'difetti che provengono dalla musica, nè della monotonia del recitativo, nè dei giuochi di forza de'cantanti, nè della difficoltà d'accordare la lingua francese colla composizione musicale, ogni poco che questa si sopralzi sopra le tenui modulazioni dell'antica *romance* (53); tocca agl'in-

tendenti di musica di pronunziare su questi punti diversi.

L'Opera comica, le cui pretensioni sono più modeste, corrisponde assai meglio ciò che l'arte ha diritto d'aspettarne. E primamente, il maestro di cappella vi si trova a suo maggior agio, poichè non ha bisogno d'uscir fuori nè dello stile nè del genere nazionale. L'immediato passaggio dal canto alla semplice declamazione, ch'è biasimato da Rousseau come una mescolanza eterogenea di due linguaggi troppo differenti, può spiacere all'orecchio, ma negar non si potrebbe che sia vantaggioso alla struttura del dramma. Nel recitativo, che d'ordinario non è inteso che mezzo, giacchè di rado viene ascoltato con attenzione, non si può sviluppare con qualche chiarezza se non se una favola semplicissima e pochissimo complicata; quindi nell'Opera buffa degl'Italiani l'azione è totalmente negletta, ed essa non offre, anche al genere della buffoneria, che situazioni uniformi che restano perpetuamente le stesse. L'Opera comica de'Francesi, all'incontro, sebbene lo spazio occupato dalla musica non permetta uno sviluppo drammatico ben compiuto, è tuttavia calcolata per l'effetto della scena, e parla all'immaginazione in un modo aggradevole. Quivi, l'impaccio delle regole non impedisce al poeta di seguire le sue idee teatrali. Laonde, ammiro in queste leggieri produzioni un movimento, una vita, un'attrattiva, che spesso non trovo in Francia in opere molto più forbite. Il notabile successo con cui le Opere di Favart, di Sedaine e d'alcuni de'loro successori, sono costantemente rappresentate anche in Germania, ove il cieco rispetto per una letteratura straniera è già di lunga mano cessato, ed ove il gusto nazionale si è decisivamente spiegato contro la tragedia francese; questo successo, io dico, non può essere attribuito unicamente alla musica; esso è dovuto ad un vero merito poetico. Per non citare fra molti che un solo esempio, non posso fare ch'io non rèputi

per un modello di pittura teatrale la scena di *Raoul sire de Créqui*, ove i figli del carceriere ubbriaco fanno fuggire il prigioniero. Oh come io augurerei alla tragedia de' Francesi, ed anche alla loro commedia in abito da Corte, tanto o quanto di questa vita ne' particolari, di questa realtà, di questa maniera di cogliere e d'arrestare il momento presente! Come mai non si potrebbero riconoscere vere inspirazioni romantiche in certe operette, quali sono la *Nina* ed il *Richard coeur de lion*?

Il *Vaudeville* non è che una varietà secondaria dell' Opera comica. La differenza essenziale che ne lo distingue, si è che il poeta fa senza del compositore di musica, e ch'egli si contenta di scegliere delle arie conosciute e già diventate popolaresche. In quanto al complesso musicale, non è questo di certo un perfezionamento: l'improvviso passaggio dal canto alla parola, che si rinnova sovente dopo due o tre colpi d'archetto, o dopo due o tre frasi, e la dissonanza che risulta dall'accozzamento di queste vecchie *romances* e di questi *ponts neufs*, di stili totalmente disparati, debbe lacerare orecchie avvezze alla musica italiana; ma dove si comporti un tale inconveniente, bisogna confessare che non v'è nulla di più allegro e di più gradevole. Spesso ci può essere un tratto di spirito fin nella scelta d'un'aria, o in un' allusione alle sue antiche parole. Altra volta, alcuni scrittori che potevano spinger più avanti le loro pretensioni, come un Le Sage, un Piron, non isdegnarono di lavorare pel *Vaudeville*, ed ancora pel *Vaudeville* de' burattini. Gli spiriti vivaci e faceti che si consacrano adesso a questo genere, sono poco noti fuor di Parigi, nè se ne pigliano fastidio. Non è raro che parecchi di loro si uniscano insieme per mettere in luce, con una rapida fecondità, le idee che loro inspira il calor della conversazione. La parodia delle nuove produzioni, l'aneddoto del giorno di cui parlano tutti i balordi della capitale, li forniscono d'argomenti onde s'affrettano di cavar profitto. Que-

sti *Vaudevilles* sono come i moscherini che ronzano per l'aria in una sera di state; talvolta punzecchiano, ma sempre volteggiano lietamente, finchè il sole dell'occasione risplende per essi. Un dramma, come il *Désespoir de Jocrisse*, che si rappresenta ancora dopo molti anni, può già esser tenuto, fra queste produzioni effimere, per un'opera classica che ha conseguita la palma dell'immortalità. È però vero che bisogna vedervi recitare quel famoso Brunet, il cui volto è quasi una maschera, e che è così inesauribile nelle parti di goffo, come Pulcinella nella sua.

Considerando io tutte queste opere giocose d'un ordine secondario, nelle quali si trova un misto di facezia e di sensibilità, e dove l'autore e gli spettatori s'abbandonano senza ritegno alle loro inclinazioni naturali, mi pare evidente che ciò che forma appresso de' Francesi la base dello spirito comico, è la bonarietà schietta e gioviale, altresì come appresso degl'Italiani è la buffoneria (54), e appresso degl'Inglesi l'*humour*. Questa bonarietà di cui parlo, s'incontra continuamente nelle classi inferiori della società, dove non è stata ancora soffocata dal raffinamento de' costumi.

Quanto allo stato attuale dell'arte teatrale in Francia, tutto si limita, salvo poche eccezioni, a sforzi per introdurre sulla scena una libertà drammatica, la cui idea è dovuta agli stranieri, ed ogni giorno si rinunzia più sempre alla speranza di veder comparire ne' due generi riconosciuti per regolari qualche cosa di veramente nuovo e che superi ciò che si possedeva per addietro. È raro che un nuovo dramma ottenga un successo notabile, e in ogni caso un tal successo non è mai di lunga durata, poichè tostamente s'accorge ognuno di non avere innanzi agli occhi se non cose già conosciute, e a mala pena alterate da lievi cambiamenti.

Noi qui torniamo a discorrere degli scrittori francesi che assalirono il sistema nazionale sulla linea di separazione de' generi, e sul complesso delle regole

prescritte all'arte drammatica. Le querele che mosse La Motte, e appresso lui Diderot, e da ultimo Le Mercier, sono rimaste come voci che risonano nel deserto. Tale di fatto doveva essere la lor sorte; imperciocchè i principj ne'quali si sono fondati questi scrittori, tendevano a distruggere ogni specie di forma poetica, non già soltanto quella ch'è puramente convenzionale; essi ne rammentano l'orso della favola che uccide l'amico volendolo liberare da una mosca importuna. Un'altra cagione del loro poco successo, si è che nessun di loro seppe corroborare la sua dottrina col proprio esempio. Quando bene la loro idea fosse giusta, essi mettevansi tosto dalla parte del torto, in grazia della falsa applicazione che ne facevano.

Il più notabile di cotesti Critici è Diderot. Lessing lo chiama il miglior giudice dell'arte appresso de' Francesi; ma io non saprei venire in questa sentenza. Io non mi fermerò a dimostrare ch' egli non conosceva l'essenza della poesia e delle belle arti, quand' egli attribuisce loro un fine puramente morale. Senz' essere profondo nella teorica, si può esser divenuto intelligente per via dell'osservazione. Ma debb' egli meritar questo titolo colui che non ha una perfetta notizia delle condizioni, de' mezzi, e dello stile d' un' arte? Ed è propriamente in questo che le idee e i tentativi di Diderot mi riescono molto sospetti. Questo spiritoso sofista fa delle scorribande nella provincia della Critica con una precipitazione così disordinata, che la metà de suoi colpi feriscono l'aria. Egli confonde talmente il vero e l' erroneo, il noto ed il nuovo, l' essenziale e l' insignificante, che in conclusione il maggior elogio che gli si possa fare, è dire che pur vale la spesa di svolgere tutto questo caos. Le idee ch' egli desidera di vedere effettuate, o non meritavano d' essere, od erano già state messe in pratica, se non in Francia, almeno altrove; e talvolta ancora sono ineseguibili. Egli ha ragione, senza dubbio, d' insorgere

contro la formalità e l' etichetta della scena, contro l'eccessiva simmetria della struttura del verso, contro l' uniformità dello sceneggiare e della declamazione degli attori; ma insieme egli sbandisce ogni grandezza teatrale, niega a'suoi personaggi ogni maniera elevata d'esprimere i loro concetti, e in nessun luogo dimostra il motivo che gli fa preferire la prosa al verso nella tragedia urbana. Alcuni autori appresso lui, e sventuratamente lo stesso Lessing, hanno estesa la medesima idea a tutti i generi drammatici. Essa però non ha verun altro fondamento che una falsa opinione intorno ai principj dell' illusione e della naturalezza (*). Egli è sicuramente in grazia delle istruzioni d' utilità giornaliera, che Diderot concede una preminenza sì poco meritata al dramma sentimentale ed alla tragedia urbana, due generi che non pertanto sono degni di qualche stima, e che si possono ancor trattare in un modo veramente poetico, benchè finora nessuno abbia ciò fatto. L'essenziale, al parer suo, non è la dipintura de' caratteri e delle situazioni, ma quella delle classi differenti della società e delle relazioni di famiglia, affinchè possa tal dipintura servir di modello agli spettatori che si trovano nelle medesime classi, o che hanno le medesime relazioni. Egli non s' avvede che in cotal modo si cesserebbe da ogni libertà d' anima e di spirito nel diletto delle belle arti. Con una intenzione somigliante a quella di Diderot, il poeta Frinico trascelse un avvenimento succeduto de' suoi giorni per soggetto d' una sua tragedia. Ma sì ancora, siccome vedemmo, quest' opera di tanto spiacque agli Ateniesi, che, per punirne l'autore, lo condannarono all' ammenda. Lo spettacolo d' un incendio notturno può destare la nostr' ammirazione, pe' magici effetti di luce che

(*) Io sviluppai e confutai i principj di Diderot in un Trattato *Sulla correlazione delle belle arti colla natura*, inserito nel 5.° fascicolo del Giornale intitolato *Prometeo* pubblicato da Leone di Seckendorff.

producono le fiamme in mezzo alle tenebre, ma come arde la casa del vicino, *jam proximus ardet Ucalegon*, siam poco disposti a godere di questo spettacolo pittoresco.

Si vede chiaramente che Diderot andò raccogliendo le sue vele, di mano in mano che da sè stesso metteva alla prova i suoi principj. La scrittura, nella quale egli esce vie più fuori de' limiti, è una petulante produzione della sua giovanezza, ove s' affatica di rovesciare tutto il sistema tragico de' Francesi; egli è già meno violento ne' discorsi che accompagnano il *Fils naturel*, e finalmente è pressochè moderato nel trattato annesso al *Père de famille*. La sua critica si spinge troppo innanzi, per ciò che spetta alla forma ed allo scopo dell' arte drammatica; ma d' altra parte; essa è molto lontana dall' abbracciare un numero bastevole d' oggetti; e per tutto quello che risguarda tanto le unità di tempo e di luogo, quanto la mescolanza del serio e dell' allegro, Diderot medesimo è schiavo delle superstizioni nazionali.

I due drammi, di cui parlavamo, produssero, al loro apparire, una sensazione poco meritata; ma già da molto tempo sono stati messi nel posto che loro conviene. Lessing pronunziò severa sentenza contro il *Fils naturel*, senza però far rimprovero a Diderot della maniera malaccorta colla quale egli pose a ruba Goldoni; ed a rincontro chiama il *Père de famille* un' opera eccellente, ma si dimentica di addurre i motivi del suo giudizio. Del resto, lo stile di questi due drammi in generale è ammanierato in grado estremo: i personaggi sono tutt' altro che naturali, e si rendono insopportabili co' loro freddi cicalamenti sopra la virtù, che appena si confarebbero ad ipocriti, e collo stucchevole abuso d' una piangolosa sensibilità. Noi altri Tedeschi possiam dir con ragione: *hinc illæ lacrymæ!* Di qui provengono tutte le lagrime onde fu d' allora in poi innondata la nostra scena. Diderot fece ancora grande in-

giuria all' eloquenza drammatica coll' usanza ch' egli ha introdotta di notare distesamente lo sceneggiar muto de' personaggi. Egli è come se il poeta tirasse una lettera di cambio sopra l' attore, in vece di pagare di propria borsa (*). Senza dubbio tutti i buoni poeti drammatici pensano allo sceneggiare muto in mentre che scrivono; ma se l' attore ha duopo che gli si dieno istruzioni in tal proposito, è da temere ch' egli non abbia pure il talento di seguirle con sagacità. Il dialogo debb' essere scritto di sorte, che un attore intelligente non possa ingannarsi sul modo di cogliere le particolarità del personaggio cui rappresenta.

Confessiamolo adunque; molto tempo prima di Diderot, esistevano dipinture serie de' costumi, drammi commoventi, e tragedie urbane; anzi esistevano in tutti questi generi opere migliori di quelle ch' egli compose. Voltaire, che non riuscì mai bene nella commedia propriamente detta, diede nella *Nanine* e nell' *Enfant prodigue* una mescolanza di scene comiche e di situazioni tènere e toccanti, la cui parte seria merita veri elogi; e La Chaussée aveva già introdotto in Francia il dramma sentimentale. Ma tutto questo, si dirà, era in versi; e perchè dunque preferir loro la prosa? Nondimeno, la tragedia urbana diretta verso l'istruzione morale, e precisamente qual la voleva Diderot, era già conosciuta in Inghilterra; ed anzi fu tradotta in francese un' opera di tal genere, il *Berveley*, sotto il titolo di *Le joueur*. Il gusto pe' sentimenti romanzeschi che dominò buona pezza nel secolo andato, valse a prolungare alquanto l'esistenza del dramma lagrimoso; ma la tragedia urbana non ha mai avuto in Francia gran successo, poichè troppo vi si ama ciò che ha dello splendore e della pompa. Il dramma di La Harpe, intitolato *Mélanie*,

(*) Mi sovviene d' aver letta in un dramma tedesco, che non è peggiore di molti altri, la seguente istruzione per l' attore: *Lo fulmina co' suoi sguardi, ed esce.*

produce costantemente quella impressione d'angoscia, ch'è l'effetto quasi inevitabile del genere, e l'eterno suo scoglio. Non voglio lasciar passare il nome di La Harpe, senza ch'io dica essere a lui debitori i Francesi dell'imitazione d'una tragedia greca, il *Filottete*, la più fedele e meglio adattata alla scena moderna, che si fosse tentata per ancora. Quanto alla *Mélanie*, questo dramma può forse esser buono a risvegliar la coscienza d'un padre che vuol forzar la figlia a vivere in un chiostro; ma per qual cosa mai gli spettatori si hanno meritato un simile tormento?

Non si potrebbe negare che Diderot non abbia fondato in Francia una sorte di scuola, cui primamente appartengono Beaumarchais e Le Mercier. Beaumarchais non compose che due drammi nel senso del suo precursore, l'*Eugénie* e la *Mère coupable*, ma peccano pure entrambi de' medesimi difetti. La cognizione del teatro spagnuolo che l'autore s'acquistò nel paese medesimo, gli suggerì l'idea di mettere sulla scena alcune opere d'un genere ritornato nuovo a forza d'essere stato negletto, voglio dire le opere d'intreccio. Egli non cercò tanto di far risaltare le sue produzioni colla dipintura dei caratteri, quanto per mezzo de' motti frizzanti, e innanzi tratto per via di continue allusioni alla sua propria carriera come scrittore. Il disegno del *Barbier de Séville* è immaginato senza molta accuratezza: maggior arte e invenzione maggiore si scorge nel *Mariage de Figaro*; ma la morale è rilassata, ed anche a non voler considerare quest'opera che sotto il punto di vista drammatico, essa può tuttavia meritar de' rimproveri. In ambedue queste commedie non si veggono che caratteri francesi sotto un *costume* spagnuolo male osservato (*). Contuttociò,

(*) De la Huerta, nell'introduzione al suo *Teatro spagnuolo*, dimostra quanto s'allontani Beaumarchais da' costumi e dagli usi del paese ov'egli colloca la scena.

lo straordinario successo ch'esse ottengono ancora, potrebbe far conchiudere che in Francia il pubblico non fa eco allo sprezzo de' Critici per la commedia d'intreccio. Egli è il vero però, che i mezzi co' quali riuscirono l'opere di Beaumarchais, sono alcuna volta alieni dall'arte drammatica.

Perchè Ducis, per far conoscere Shakespear a'suoi compatriotti, abbia sottomesso alle regole francesi alcune tragedie del poeta inglese, non si può chiamar questo un avere ampliato il dominio dell'arte. Si riconoscono qua e là *disjecti membra poetæ* ma tutto è così capovolto, così tormentato, e in luogo della ricca semplicità dell'originale vi si trova una confusione così penosa, che gli stessi passi tradotti parola per parola pèrdono in certa maniera il vero lor senso. Il gran credito di cui godono tali tragedie, è dovuto senza dubbio a questo, ch'esse offrono all'impareggiabile Talma un campo più vasto per ispiegare il suo talento; ma un simil credito ad ogni modo è un sintomo notabile del disgusto che si ha per le vecchie strade battute, e del bisogno che sentono i cuori d'essere più profondamente agitati.

I teatri di Parigi sono astretti a certi generi fissi, e in questo la poetica ha come un punto di contatto colla *Polizia*. Da ciò risulta che gli sperimenti d'idee nuove, o di mescolanze inusitate degli antichi elementi, sono abbandonati a' teatri inferiori. Quivi sono in voga i Melodrammi. Un uomo, pratico della statistica della scena francese, ha notato che da parecchi anni sono comparse pochissime tragedie e commedie regolari, ma che i melodrammi di per sè sorpassano in numero tutte le altre opere unite insieme. Avvertasi che in Francia per melodramma non s'intende già, come appresso di noi, una composizione drammatica ove i monologhi sono tramezzati da musica strumentale: un melodramma francese è un componimento in prosa enfatica, in cui si rappresenta qualche cosa di maraviglioso, un' avventura favolosa o reale, con grande strepito di

spettacolo, di movimento sulla scena, di cambiamenti di decorazioni, e si radunano tutti gli splendidi accessorj che concorrono a colpire i sensi. Si potrebbe certamente cavar maggior profitto dal genio che mostra il popolo per questa maniera di opere; ma i più de'melodrammi sono composti con una negligenza talmente insopportabile, che ben chiamar li potremmo, s' è lecito così esprimerci, aborti del genere romantico.

Nella provincia della vera letteratura drammatica, i lavori d'uno scrittore, qual è Le Mercier, meritano certo l'attenzione degl'intendenti. Quest' uomo, pieno d' ingegno, si sforza di rovesciare tutte le barriere dell' arte; egli arde d'uno zelo così passionato, che niente gli toglie animo, nonostantechè ciascuno de'suoi nuovi tentativi metta quasi sempre la platea in un vero stato di guerra (*).

(*) Dopo l'epoca ch' io diedi questo *Corso di letteratura drammatica*, la rappresentazione del suo *Cristoforo Colombo* suscitò in Parigi un tumulto tale, che parecchi campioni del sistema di Boileau n' ebbero le membra contuse per voler adempiere i doveri della lor vocazione. Essi aveano pur troppo cagione di combattere da disperati, giacchè se questo dramma fosse ben riuscito, erano per avventura spacciate le sante unità insieme con quel buon gusto che vuole si separi per sempre la dipintura degli eroi da quella delle genti minute. Il primo atto succede nella casa di Colombo; il secondo alla Corte d' Isabella, e il terzo ed ultimo sul vascello alla vista del Nuovo Mondo. Il poeta volle mostrar come un uomo che concepisce un gran pensiero, è lungamente ritenuto dallo spirito volgare e ristretto de'suoi contemporanei, e come l' ardore del suo entusiasmo trionfa alla fine di tutti gli ostacoli. Colombo appresso de' suoi, in mezzo al cerchio delle sue relazioni cittadinesche, è tenuto per pazzo; alla Corte non ottiene che a stento un debolissimo soccorso; e da ultimo, sopra il suo vascello, è per iscoppiare una sedizione, quand'ecco si scoprono le piagge sospirate, e il grido di *Terra! Terra!* termina il dramma. Ecco un' idea ed effetti che dànno segno d' un vero sentimento dell' arte; ma l' esecuzione lascia ancora molto da desiderare. In un altro dramma di Le Mercier, che non è stato ancora nè rappresentato, nè stampato (*La journèe des Dupes*), l' autore ha preso per argomento una trama famosa, sventata da Richelieu. Il suo qua-

Tutto ciò che ho detto fin qui, sembra indicare che il Pubblico francese, allor quando per caso dimentica le regole di gusto inculcategli come doveri dall' Arte poetica di Boileau, non è realmente così contrario, come si crede, alle libertà drammatiche dell' altre nazioni, e che ciò che sostiene in Francia un vecchio sistema, ristretto e limitato nelle sue conseguenze, è piuttosto un rispetto superstizioso, che una verace venerazione.

L' arte della declamazione è stata coltivata già da molto tempo in Francia con grandissima cura, soprattutto nell' alta commedia e nella tragedia. Sarebbe difficile di sopravanzare i buoni attori francesi, in quanto al garbo ed alla sicurezza del contegno, e in quanto pure alla precisione, all'eleganza, alla perfetta facilità con cui recitano i loro versi. Essi fanno sforzi inuditi per piacere, e s' approfittano, come d' un prezioso favore, di ciascun istante che passano in sulla scena. È però vero altresì che l' estrema delicatezza del Pubblico e la salutare severità de' Giornalisti mantengono appresso di loro uno zelo che non s' intepidisce giammai. Un' altra circostanza propizia all' arte loro, si è che certe opere classiche, che il Pubblico non si stanca mai di veder rappresentare, sieno da molto tempo in possesso della scena: ora, siccome gli spettatori le hanno, come a dire, scolpite nella loro memoria, così tutta l' attenzion loro si volge sopra lo sceneggiare degli attori, e sono pronti a notare la più lieve negligenza.

Nell' alta commedia, il raffinamento della società

---

dro è d' una verità sorprendente, tanto per la dipintura de' fatti, che per quella dello spirito del tempo. È questa una commedia istorica, ove il mendicante ed il Re parlano ciascuno il linguaggio del proprio stato. Il poeta ha dimostrato come in politica leggieri motivi possono dare impulso a grandi avvenimenti. Egli ha dipinto la dissimulazione de' cortigiani in faccia agli altri ed a sè stessi; in una parola, egli ha svelato con grande sagacità tutta la macchina segreta de' rigiri di Corte.

francese assicura agli attori di quella nazione una grande superiorità; ma quanto alla declamazione tragica, bisogna che l' attore non tanto procuri di far brillare il proprio talento, quanto d'entrare nello spirito della composizione, si può dubitare che ciò si pratichi in Francia. I poeti del secolo di Luigi XIV soprattutto durerebbono, io credo, molta fatica a riconoscere le loro tragedie, come sono oggidì rappresentate.

La declamazione tragica vacilla in Francia fra due estremi opposti, verso cui lo stile che regna nelle opere stesse, e il desiderio di produrre effetto, strascinano a vicenda gli attori. Questi due estremi sono una dignità compassata ed una violenza disordinata; il primo di tali difetti dominava un tempo, il secondo prevale oggidì.

Bisogna sentir Voltaire a raccontare in che modo, a' tempi di Luigi XIV, Augusto pronunziava il suo discorso a Cinna ed a Massimo. « Si vedeva arrivare « Augusto coll'incesso d' uno smargiasso, coperto il « capo d'una parrucca quadrata che discendea da- « vanti infino alla cintura;la qual parrucca era tutta « sparsa di foglie di lauro,e sormontata da un ampio « cappello con due ordini di piume rosse. Egli si ada- « giava sopra un gran seggiolone a bracciuoli e a due « gradini; Massimo e Cinna sedevano sopra due pic- « coli sgabelli. La declamazione ampollosa stava be- « ne a cotale comparsa. » Siccome a quell' epoca, ed anche molto tempo appresso, si recitava la tragedia in abito da Corte, con una gran gorgiera spada e cappello, gli attori non si permettevano altri gesti che quelli che vengono ammessi in una sala, ed al più qualche leggier movimento delle braccia; onde si tenne senza dubbio per un colpo di scena arditissimo, che, nell' ultima scena del *Polyeucte*, Severo, il qual viene a rimproverare a Felice il suo tradimento, s' avanzasse col cappello in testa, dove l' altro lo ascoltava col cappello sotto al braccio.

Tuttavia si trovano pur di buon'ora alcune tracce

dell' esagerazione opposta. Nella *Marianne* di Mairet, poeta anteriore a Corneille, un attore si accoppò a forza di gridare sostenendo il personaggio di Erode. Un' attrice, alla quale Voltaire pretendea di insegnare non so qual parte tragica, gli disse: « Ma, « signore, s'io recitassi in tal guisa, si direbbe che « ho il diavolo in corpo. » — Così è, mia bella si- « gnorina (le rispose Voltaire); un' attrice debbe « avere in corpo il diavolo. » Questa espressione però non dinota un sentimento troppo dilicato della dignità e della grazia che in una rappresentazione ideale, come vuol esser quella della tragedia, si dee sempre conservare, anche in mezzo a' più vivi trasporti delle passioni.

Ho veduto alcuna volta i più bravi attori d'oggigiorno passare improvvisamente dalla solenne gravità che sembra esigere il tenor generale della tragedia francese, ad una violenza di passione veramente convulsiva, senza che un tale contrasto fosse mitigato da veruna transazione preparatoria. Ciò che fa cadere i commedianti in questo difetto, si è, cred' io, un sentore confuso che le forme convenzionali della poesia soffoghino il più delle volte i moti della natura; laonde, ad ogni poco di libertà che loro conceda il poeta, subitamente se ne vanno a briglia sciolta, e riversano sopra uno di questi momenti d' abbandono così rari tutto il superfluo di vita ch' essi avevano ritenuto in sè medesimi, e che dovrebb' essere ripartito sul complesso del loro sceneggiare; quindi avviene che ne' loro giuochi di forza essi passano sovente a fianco del vero. Talma è un uomo di genio unico, ed è quasi il solo che faccia eccezione a tutto quello ch' io qui dico. In generale, gli attori francesi considerano la loro parte come un musaico di splendidi passi cui s' ingegnano di mettere in mostra indipendentemente gli uni dagli altri; essi non afferrano il centro d' un carattere, come un foco luminoso, tutte le particolarità del quale non sono più che altrettanti raggi. Essi hanno sempre ti-

more di non fare abbastanza ; e quindi , ciò che si osserva di meno squisito nel loro talento , si è la parte dello sceneggiare contegnoso , si è l'eloquente silenzio che,sotto l' apparenza d' esterna calma , tradisce la profonda agitazione dell'anima. Vaglia però il vero , non è questo che gli autori tragici sogliono richieder loro ; e se non puossi attribuire a' poeti una tal mancanza di misura nell'espressione de' movimenti appassionati , onde abbiamo rimproverato gli attori , è forse ad essi che vuolsi dar carico di questo , che l' arte della declamazione fa pompa di uno splendore superficiale , anzichè attignere i suoi mezzi dal fondo dell' anima (*).

FINE DELLA PARTE PRIMA , E DEL SECONDO VOLUME.

(*) Il sig. d' Humboldt inserì nelle *Propylaea* di Goethe uno squarcio sulla declamazione francese scritto con pari finezza d' osservazione e profondità di pensare.

NOTE

DEL TRADUTTORE.

Nelle presenti *Note* io non presumo di non voler dire che cose nuove; sarebbe questa in letteratura e a' dì nostri una pretensione ridicola: anzi dichiaro insino a ora che forse dirò solamente cose già consecrate in opere che si meritarono il pubblico suffragio. Io spero che nessuno mi farà rimprovero d' allegare giudizj e testi divulgatissimi, giacchè m' è avviso che ogni tanto tempo, e come viene in taglio sia pur utile il rimettere nell' altrui memoria i pensamenti di grand' uomini, i quali a poco a poco si pèrdono nell' oblìo, e lasciano così risorgere le false opinioni che furono già da quelli represse. Non basta che la voce di questi grandi uomini si sia sentita una volta; sarebbe necessario ch' ella percotesse tutti i giorni le nostre orecchie. Tale è lo scopo a che tendono le mie citazioni. Laonde, tutte le volte che mi sarà possibile, contrapporrò immediatamente le opinioni di celebrati scrittori alle opinioni del signor Schlegel, poichè la semplice autorità loro avrà eziandio molto maggior peso di tutto quanto si potrebbe dire da me, che ancora non ho dato saggio veruno da potermi conciliare l' altrui fiducia. E fra questi scrittori, sempre citerò più volentiermente gli stranieri, come quelli che, giudicando delle cose nostre, non possono venir presi in sospetto di parzialità. Bene io temo che la mia poca erudizione, come già dissi altrove, non mi presterà tutte l'armi che sono necessarie per cimentarsi con un Critico così gagliardo ed agguerrito, com' è il rignor Schlegel; ma se non potrò dall' impresa mia riportar lo-

de , spero almeno che nè pur biasimo me ne debba seguire appresso de' cortesi lettori italiani , a' quali offro in tributo la mia buona intenzione.

(1) *Pag.* 8. — Merita d'essere qui rapportato il giudizio che pronunzia il signor Simonde de Sismondi intorno a questa tragedia (*la Sofonisba*), che fu la prima a spargere di gran luce il teatro italiano, e che precorse d'un secolo il risorgimento del teatro francese.

« Il più bel titolo di gloria del Trissino (dic'egli) è la sua *Sofonisba* , ch'è tenuta per la prima tragedia regolare scritta dopo il risorgimento dell'arte, e che si potrebbe ancora con più giusta ragione riputar per l'ultima delle tragedie dell'Antichità , tanto fedelmente essa è lavorata sulle tragedie greche , e spezialmente sovra quelle d'Euripide. Le manca , è vero , il genio che inspirava i creatori del teatro di Atene; le manca una nobiltà più sostenuta nel carattere de' personaggi principali: ma il Trissino seppe qui congiugnere ad una scrupolosa imitazione degli Antichi una vera sensibilità , e gli riuscì di far versare delle lagrime. . . . Senza dubbio sarebbe facile moltiplicar le critiche intorno a questa composizione scritta nell'infanzia dell'arte e nell'ignoranza del teatro. . . . . . . e siccome non v'ha persona che di leggieri non possa notarne i difetti, così non è da temere che alcuno gl'imiti ; ma deve a tutti dolere che non si sia tratto miglior profitto dagli esempi greci che dava il Trissino sulla scena moderna. Il suo Coro soprattutto è assolutamente immaginato nello spirito e nel carattere antico. . . . La poesia del Trissino è parimente degna d'elogio: egli avea veduto che i Greci ne' loro *capi d'opera* volevano che la tragedia fosse tutt'altra cosa che un nobile conversare; ch'essi prodigalizzavano la ricchezza de' metri variati che somministrava loro la bella lingua nativa secondo i diversi stati in che mettevano i loro personaggi; che ora si contentavano de' giambi i qua-

li davano solamente un po' più di numero all' eloquenza, ed ora s' innalzavano alle strofe liriche più armoniose; egli avea pur veduto ch' essi proporzionavano i voli della loro immaginazione al metro onde facevano uso; che il loro linguaggio ora era quello dell' oratore ed ora quello del poeta, e che si sollevavano nelle strofe liriche sino alle immagini più ardite. Il Trissino solo, fra i loro imitatori moderni, ha conservato questa varietà. Il linguaggio abituale de' suoi eroi è in versi sciolti; ma giusta le passioni ch' egli vuole esprimere, egli s' innalza alle forme più variate dell' ode della canzone (*); e con questo linguaggio poetico egli fa riconoscere che il piacere del teatro non istà tutto intiero nella imitazione della natura, ma eziandio nel bello ideale, nell' universo poetico ch' egli vi sostituisce. Finalmente il Trissino, al pari de' Greci, non trattò un intrigo domestico (*de boudoir*), ma una grande rivoluzione di Stato: la caduta d' un antico Regno e le pubbliche sciagure d' una eroina che all' orgoglio del trono univa i sentimenti e le virtù d' una cittadina cartaginese. Egli mise innanzi agli occhi quest' azione, molto più di quelli che sono venuti dopo di lui. » (**).

Il giudizio portato da Ginguené su questa medesima tragedia non è meno favorevole alla riputazione letteraria del Trissino. Ecco in qual modo egli s' esprime:

« Le bellezze del soggetto della *Sofonisba* sono facili ad afferrare; le difficoltà e gli scogli furono ottimamente dimostrati da Voltaire, il qual pure non seppe totalmente evitarli. Ma sono essi, pressochè tutti, relativi al complicato sistema del nostro teatro: a rincontro, nel semplice sistema de' Greci,

---

(*) Alcune volte di fatto egli fa uso de' settenarj, ed ancora delle rime.

(**) *De la littérature du midi de l'Europe*, par I. C. L. Simonde de Sismondi, T. II, p. 191, etc.

che il Trissino cercò d' imitare, sono assai minori, o per poco spariscono ancora interamente. La sua favola è felicemente condotta, si annoda e si sviluppa con molta naturalezza; gli avvenimenti vi nascono come spontaneamente gli uni dagli altri, infino a quello scioglimento veramente tragico, dove il poeta seppe ridurre, ad esempio degli Antichi, tutto quello che può destare la pietà. La regola delle tre unità è rigorosamente osservata; i caratteri sono tutti drammatici, e contrastano naturalmente fra loro. Sofonisba è saggia, religiosa e modesta; Massinissa è ardente e audace; Scipione, nobile, riservato e politico; Lelio ha della grandezza; Catone parla ed opera da vero Romano; Siface ha della dignità nelle sue sventure; Erminia è tenera e dedicata a Sofonisba; il Coro finalmente è quale Orazio lo vuole, e qual si trova ne' Tragici greci (*).»

Così parlano di questa prima stella che brillò sulle scene italiane quegli stranieri, l'animo de' quali non è preoccupato da passione o da torti giudizj sulle nostre cose. Quelli poi che bramassero di vedere uno de' migliori esami critici che si sieno fatti intorno alla *Sofonisba* da scrittori italiani, leggano il *Ragionamento sopra l' origine e progresso del teatro d' Italia dalla decadenza dell' Impero romano fino al secolo XVI*, premesso al Tomo I del Teatro italiano antico, dalla faccia XXXIII alla faccia XLIV; e riconosceranno se il sig. Schlegel abbia ragion di dire, senza restrizione alcuna, che *gli stessi dotti che più raccomandano l'imitazione de' modelli classici, giudicano la* Sofonisba *un tristo frutto di penosa fatica.*

(2) *Pag.* 10.—Il sig. Schlegel ripone nella medesima classe l' *Aminta* ed il *Pastor fido*; ed esprime tutta l' ammirazione sua pel secondo. La prima cosa a me pare che non si possano confondere insieme

(*) *Histoire littéraire d'Italie*, par P. L. Ginguené, etc. T. VI, p. 32.

queste due produzioni, senza cader nell' errore di quelli che vollero mettere a confronto la *Gerusalemme liberata* coll'*Orlando furioso*. Vero è che nell'una e nell' altra i personaggi operanti sono pastori; ma nell' *Aminta* la vita rustica ideale è presentata nella sua più schietta semplicità; l' immenso amore d' Aminta e la straordinaria ritrosìa di Silvia ne formano tutto l' intreccio, senza che vi sia annestato nessun avvenimento che trasporti la nostra immaginazione fuor dell' angusto cerchio entro il quale piacque al poeta d' aggirarsi: nel *Pastor fido*, all' incontro, la base dell' azione eretta sopra un oracolo, il Destino che ne regola tutto l' andamento, l' introduzione dei Sacerdoti, e la lugubre pompa d' un umano sagrifizio, dànno alla favola il carattere della vera tragedia, e fanno sì che lo spettatore creda piuttosto di vedere i terribili casi degli scettrati eroi fatti segno al pugnale di Melpomene, che l' umili vicende d' innocenti abitatori dell' Arcadia. Di più, se dall' una parte il Guarini innalza il suo soggetto infino allo splendore della tragedia, lo abbassa dall' altra infino alla trivialità della farsa per mezzo di quello ch'egli fa dire e operare a Corisca ed al Satiro, vecchio amante di essa. È vero altresì che l' autore medesimo ebbe la pretensione di gareggiar col Tasso nel genere pastorale, e ch' egli con quest' animo si mise intorno al *Pastor fido*; ma, sendogli alla fine il suo lavoro riuscito fra mano un componimento assai diverso da quello ch' egli presumea d' avanzare, non che d' uguagliare, fu costretto di porlo sotto l' ombra del titolo di *tragicommedia*. Poichè dunque l' *Aminta* e il *Pastor fido* sono composti in un genere differente, m' è avviso che il lodare infinitamente l' uno non debba escludere di poter infinitamente lodare ancora l'altro, senza che perciò nessuno di loro ne rimanga punto oscurato. Ma pure, giacchè finora si sono volute porre queste due mirabili produzioni sulla medesima bilancia, prego il lettore di volgere un rapido sguardo così a que' pre-

gi, come a que' difetti rispettivi, che vi si possono notare in generale e indipendentemente dal genere che le distingue. Sotto due aspetti si debbono esse riguardare; o come opere destinate alla rappresentazione, o come semplici componimenti riserbati alla lettura, e dove si vuole soprattutto aver l' occhio agli ornamenti della poesia, alla lingua ed allo stile. Come opera destinata alla rappresentazione, il *Pastor fido* dee subito ceder la mano all' *Aminta* per l' estrema sua lunghezza; questo, calcolando così all' ingrosso, oltrepassa di poco i duemila versi; quello i settemila. Ma ciò che nel *Pastor fido* è spezialmente contrario al teatro, egli è la sfrontatezza e l' indecenza che si osservano non pure nel protervo Satiro e nella salace Corisca, ma eziandio nella giovinetta Dorinda: i vezzi ch'ella impiega per ridurre alle sue voglie il freddo Silvio, sono così lontani dal ritegno d' una donzella e dal virgineo pudore, che niente altro le manca per simigliare in tutto alla lasciva Licenia introdotta nel greco romanzo di *Dafni e Cloe*, se non che l' esperimento a cui ella assoggetta l' innocente Dafni per iniziarlo ne' misteri d' amore. Non ricorderò qui nè la lentezza del dialogo, nè la sconnessione delle scene, nè le vane digressioni, nè l' abuso delle sentenze, nè ad ogni poco il riposo dell' azione; giacchè di tali diffetti non è affatto esente nè pure l' *Aminta*: ma nell' *Aminta* l' amore non degenera mai in licenza; la purezza de' costumi non è mai appannata dalla corruzione dei sensi; i caratteri sono tutti dipinti con una delicatezza che ti rapisce in estasi soavissima. L' interesse a cui mira il *Pastor fido* è forse maggiore di quello onde s' accontenta l' *Aminta*; ma nel primo è sospeso ad ogni tratto dalla verbosità de' personaggi, interrotto dalle circostanze episodiche, represso dalla eterogeneità d' alcuni caratteri: nel secondo la grande semplicità dell' intreccio non lascia un momento perder d' occhio il protagonista, e l' anima è sempre dolcemente commossa. Aggiungasi ancora

che molte bellezze onde risplende il componimento del Guarini, furono da lui tolte al suo rivale: così, per esempio, quel crudo Silvio, il quale allora soltanto si risolve di corrispondere all'amore di Dorinda, quand'ella è stata da lui gravemente ferita, e che la mira in preda ad acerbissimi dolori, ne chiama tosto alla memoria la durezza di Silvia che solo dà segno d'avere anch'ella un cuore capace d'amare, quando crede che Aminta sia spento: se non che in Silvio veggiamo un subitaneo cambiamento d'affetti prodotti dalla pietà o da un miracolo d'amore, e quindi non ne risulta interesse veruno; laddove in Silvia ammiriamo la fermezza per così dire eroica d'una vergine che per tema d'offendere il pudore non solamente non lascia che anima al mondo scopra la fiamma che la consuma, ma giugne a celarla a sè medesima infino al punto che, udita la morte dell'idolo suo, la piena dell'affanno infrange ogni ritegno, ed ella manifesta nel modo più commovente quanta parte occupasse del suo cuore quell'Aminta che in vista ella sprezzava. — Forse si dirà che nel *Pastor fido* la fantasia spazia per un campo assai più vasto che non nell'*Aminta*: ma noi risponderemo che ciò prova soltanto la diversità del genere in cui scrissero i due poeti, come notammo di sopra, e che nessuna conseguenza si può dedurne intorno alla maggior perfezione dell'uno o dell'altro nel genere suo. — Del resto, i grandi progressi che fece l'arte drammatica ne'tempi a noi più vicini, hanno totalmente sbandito dal teatro questi due componimenti; nondimeno a tutti piace ancora sommamente di leggerli, e finchè le Muse scalderanno il cuore umano del loro amore, durerà la gloria dell'*Aminta* e del *Pastor fido*, nonostantechè più non possano sperar di comparire sulla scena. Ed ecco che siamo discesi a parlare di essi come lavori poetici riserbati alla lettura. In quanto alla lingua, n'è pari nell'uno e nell'altro per avventura la purezza, giacchè sono entrambi citati dall'Accademia della Crusca. Ma in

quanto alla poesia, è uopo confessare che quella del Tasso, adorna delle più leggiadre bellezze che ne incantano ne' versi d'Anacreonte, di Mosco, di Teocrito, di Virgilio, di Petrarca, s'innalza nell'aurea sua semplicità ad un' altezza, a cui perviene pur talvolta il Guarini, ma con visibile sforzo, e quasi sempre ricalcando le orme del primo. In fine, se poniam mente al loro stile, è fuor di dubbio che il Tasso si lascia lungo tratto addietro il Guarini, poichè l' esagerazione delle metafore, l'affettazione de' concetti, i giuochi delle parole, sono da quest' ultimo versati con sì larga mano, che in un subito vi si scorge la grande corruzione a cui s'affrettava quel secolo. — Tale è l' opinion mia intorno all' *Aminta* ed al *Pastor fido*; e facile mi sarebbe il sostenerla con maggiori argomenti, se il sig. Ginguenè soprattutto non avesse già trattato questo subbietto con un discernimento impareggiabile: grandemente, è vero, egli esalta il *Pastor fido*; ma, parlando dell' *Aminta*, è costretto di chiamarlo il modello più perfetto del genere pastorale (*): l'analisi ch' egli offre di queste due produzioni, è, per mio avviso, la più esatta e più giudiziosa che si abbia finora; egli conchiude con queste parole: « Ancorchè il genere pastorale avesse prodotto soltanto l' *Aminta* che n' è la perfezione, ed il *Pastor fido* che aperse le porte a tutti gli abusi, ma dove brillano pure squisite bellezze, sarebbe mai sempre questa una ricchezza drammatica di più, e che tutta s' appartiene all' Italia. » — Non così favorevole all' *Aminta* è il giudizio che ne porta il sig. De Sismondi: ma caldo partigiano, com' egli è, della scuola romantica la quale, non contenta d' ammirare in Shakespear e Calderon quel tanto che vi risplende di bello veramente e di grande, spigne il suo entusiasmo fino a idolatrarne le più mostruose irregolarità e le più manifeste stravaganze, è naturale ch' egli dovesse avere in premi-

(*) Opera citata, T. VI, p. 535.

nenza una produzione che si rende singolare per la mescolanza d'elementi eterogenei, per l'incoerenza delle sue parti, per la seduzione che colora i suoi difetti, qual è il *Pastor fido.* Fra tutti i giudizj però che furono insino a qui pronunziati intorno a questi due componimenti, a me pare che meriti particolare attenzione quello del nostro Parini. Ecco le sue parole: « L' *Aminta* è opera tale, che, paragonata colla *Gerusalemme*, si rimarrà in dubbio qual delle due nel rispettivo loro genere più si accosti alla perfezione. Essa è il più nobile modello che abbia l'italiana lingua e poesia della gentilezza, del vezzo e di tutte le grazie insomma della dizione e dello stile. Gl'italiani Critici osano dir con ragione che niuna delle moderne lingue non ha nulla da poter mettere al pari di questo componimento, sia per riguardo alla scelta ed alla nobiltà de' pensieri adattati al costume delle persone introdotte, sia per riguardo alle natie grazie ed alla veramente greca venustà dell'espressione. . . . Il Tasso nella sua *Gerusalemme*, siccome si studiò di camminare sui passi di Virgilio massimamente, e di contender con esso, come felicemente riuscì; così anche v' introdusse assai volte certe forme e un certo andar d'elocuzione, che ha del latino, e che produce novità, e talvolta anche grandezza: ma nell' *Aminta* dovendo egli procurare d'essere semplice per accomodarsi al costume tolto da lui ad imitare, non potè andar cercando nè parole, nè frasi, nè giri della dizione, che fossero troppo alieni dal comune linguaggio poetico già formato da' nostri grandi scrittori. Due cose adunque gli restarono a fare per rendere eccellente la sua Pastorale quanto all' elocuzione. La prima si fu di scegliere nella favella quanto ci era di più pure, di più leggiadre, di più gentili parole e forme del dire; e queste accozzar poi insieme, di modo che nel verso formassero un suono ed un andamento tutto semplice nello stesso tempo e tutto grazioso. L'altra cosa che egli fece, si fu di andare imitando negli eccellenti

Greci, e massimamente in Anacreonte, in Mosco e in Teocrito certe figure, certi traslati, certe immaginette, certi vezzi insomma che pajono affatto naturali, eppur sono artifiziosissimi e delicati. Nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quell'uomo grande che egli era; imperocchè non ricopiò già egli, nè troppo da vicino imitò; ma sul tronco delle greche bellezze, per così dire, innestò le sue proprie e quelle della sua lingua, di modo che ne venne un frutto nostrale di terzo sapore; talvolta anche più dolce e saporito del primo, ed originario. . . . La bellezza dell' *Aminta* risvegliò altri autori a trattare argomenti dello stesso genere, o di simile. . . ; ma niuno giunse ad agguagliare l' *Aminta* del Tasso nella purità della lingua e nella bellezza dello stile, fuorchè Gio. Battista Guarini nel suo *Pastor fido*, il quale non è meno dell' *Aminta* una delle più eleganti cose che abbia la poetica scendendo dai Greci fino a noi. Questi pregi però non coprono i gravi difetti che vi sono rispetto alle regole drammatiche, alla verità e giustezza de' pensieri, al costume poetico e morale, ed alla convenevolezza; per le quali cose il *Pastor fido* rimane di molto inferiore all' *Aminta* » (*).

(3) *Pag.* 11. — La maniera colla quale s'esprime qui l'Autore, mi sforza a credere ch' egli senta poco vantaggiosamente della *Merope* del Maffei. Tuttavia un altro straniero, non meno celebre di esso per opere d' ingegno e d'erudizione, il sig. Ginguené, dice che parecchie delle bellezze che incantano gli animi nella *Merope* di Voltaire, sono dovute al poeta italiano (**); Lessing non solo fa notare tutto quello che tolse Voltaire dal Maffei, ma dimostra ancora che i suoi sforzi per correggere il suo modello

(*) *Opere di Gius. Parini*, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina. Vol. VI, p. 223.
(**) Opera cit. T. VI, p. 102.

non furono sempre felici (*); il sig. Giuseppe Cooper-Walker, dottissimo scrittore inglese, si compiace nel far notare che alla *Merope* del Maffei deve il teatro della sua nazione una tragedia che onora la lingua non meno che la scena, il *Douglas* di Home (**); ed il celebre Riccardo Brunck scriveva al nostro Ippolito Pindemonte (da Strasborgo, vicin di cui, cioè in Kehl, allestivasi la superba edizione di tutte l'opere Volteriane) quanto segue: « Avrete potuto leggere nelle precedenti edizioni una lettera che scrisse Voltaire sotto un nome finto (*Mons. De la Lindelle*), nella quale egli biasima fortemente la *Merope* del Maffei, e fra l'altre cose egli dice che in Italia non se ne fa caso veruno. Sarebbe ciò possibile? Per me, questa tragedia m'è sembrata bellissima, e tale da non poter essere superata nel gusto antico; mi pareva che Maffei fosse stato inspirato da Euripide. Vorrei sapere se qualche Italiano ha risposto a questa lettera di Voltaire, ed ha preso a difendere Maffei, in quella guisa che il sig. Torelli, ora defunto, prese a difendere Dante (***).» La risposta a questa lettera fu un Elogio del Maffei e un Discorso sulle due *Meropi*, ove il cavalier Pindemonte con sagacissimo giudizio dimostrò che le censure del supposto M. De la Lindelle erano stolide non meno che villane. Il medesimo Pindemonte nel citato Discorso narra i grandi onori che ricevette il Maffei e la sua *Merope* a Ginevra, in Francia, alla università d'Oxford, alle corti di Pietroborgo, di Londra, di Copenaghen, di Stocolma. Il gran Pope avea tolto a tradurre nella sua lingua la *Merope* del Maffei (non credo però che questo lavoro sia uscito per le stampe); il celebre Frèret, segretario della

(*) V. in questo volume a pag. 109.

(**) *Memorie storiche sulla tragedia italiana* di G. Cooper-Walker, versione italiana, p. 212.

(***) V. i *Discorsi* aggiunti all' *Arminio* del cav. Ippolito Pindemonte, p. 319.

reale accademia delle iscrizioni e belle lettere, la recò in francese; Voltaire medesimo s' era posto intorno ad una simile impresa, avanti che l' amor proprio non l' avesse spronato a trattare egli stesso un tal soggetto, e, scrivendo familiarmente all' amico suo Thiriot, non avea dubitato di chiamare Maffei il *Sofocle dell' Italia*; tutte le nazioni, invaghite delle bellezze di questa tragedia, la traslatarono ne' loro idiomi, cosichè se ne conoscono versioni, non pure in francese ed inglese, ma in castigliano, in tedesco ed in russo; finalmente un Inglese di sommo grido, come attesta il sig. Cooper-Walker citato poc' anzi, giunse fino a sostenere che la *Merope* del Maffei è la più compiuta tragedia che sia al mondo (*). Io non ispingo tant' oltre l' entusiasmo, ma parmi tuttavia che un' opera, la quale destò sì grande ammirazione, potesse pur meritare dal signor Schlegel uno sguardo più benigno; e siccome quest' ammirazione non si ristrinse nella sola Italia, ma si levò del pari e in Francia, e in Inghilterra, e in Ispagna, e in Germania e in Russia, così, ragionando più dirittamente, il sig. Schlegel avrebbe dovuto conchiudere che un sì prodigioso successo ben mostrava che la *Merope* del Maffei era produzione da poter onorevolmente gareggiare colle migliori che vantassero le altre nazioni.

L' Autore non fa menzione nel suo *Corso di letteratura drammatica* se non che delle opere più famose e quindi ci ricorda soltanto la *Merope* del Maffei; ma chi avesse voluto seguir la storia del teatro italiano con maggior fedeltà, avrebbe potuto avvertire che tre altri poeti trattarono, prima del Maffei, il medesimo soggetto; e ciò sono: Antonio Cavallerino, il quale diede alla sua tragedia il titolo di *Telefonte*; Giambattista Liviera, che in età di anni diciotto compose il *Cresfonte*; e finalmente il conte Pomponio Torelli, che superò di lunga mano i preceden-

(*) Cooper Walker, opera citata, p. 212.

ti scrittori nella sua *Merope*: se questa tragedia non terminasse in un modo affatto sragionevole,essa meriterebbe d' essere citata anche oggidì con molta lode per le bellezze non comuni, sì drammatiche e sì di stile, che l'adornano. Il Torelli merita ancora d' essere rammentato, come quello che, secondo il Maffei, fu l' ultimo de'Tragici italiani che facesse uso del Coro permanente.

(4) *Pag.* 11. — Anche taluni fra gl' Italiani, per verità, non dubitarono di collocare il Metastasio fra i Tragici; ma dove ch' essi presunsero così di giovare alla gloria di lui, la ridussero, non se ne avvedendo, a pericolo d' oscurarsi. « Parmi strano e ridicolo (dice il Bertòla) il pretendere che Metastasio abbia fatto quello ch' egli stesso non ha mai preteso di fare. Fornito di tutti i talenti e di tutte le cognizioni necessarie onde aspirare a siffatta gloria, ha dovuto rinunziarvi in grazia dell' uso a cui consecrati erano i suoi lavori. Ne' limiti in cui le teatrali circostanze il rinchiusero, e da cui ha egli desiderato invano di poter liberarsi; in tali limiti si è inoltrato fin dove poteasi giugnere, modello unico e maraviglioso per tutte le nazioni, per tutti i tempi (*). »—Sebbene il melodramma contenga parecchi elementi della tragedia, non li possiede però tutti, ed altri in compenso ne vanta che sono suoi proprj: esso forma un genere particolare. La prima cosa adunque si procuri di ben definire che mai si voglia intendere per *melodramma*: ci si dica quai parti esso debbe avere; si stabilisca fino a che punto dee servire alla musica; si determini fino a qual segno gli elementi tragici vi debbono dominare; si dichiari quali altri elementi vi deggiano o vi possano trovar luogo; ed allora si avrà la vera norma onde instituir si possa un retto giudizio sulle opere del Metastasio. Ciò fece con sommo intendimento il sig. Ar-

(*) *Operette in verso e in prosa* dell' Abate De' Giorgi-Bertòla, T. II, p. 228.

teaga (*);e quindi il suo critico esame sopra il cesareo poeta è per certo uno de' più giudiziosi che si conoscano, e si lascia addietro per grande spazio quello del sig. Schlegel, il quale, sendo fondato sovra un principio falso, dee per necessità dare origine a false conseguenze. (*V. la Nota* 8.)

(5) *Pag.* 12. — L'abate Bertòla rispose già da molto tempo a questa gratuita asserzione del sig. Arteaga, ripetuta qui dal sig. Schlegel. Ecco le sue parole. « Da' poeti greci, e non da Calderon, come vuole il sig. ab. Arteaga, tolse il Metastasio l' arte d' intrecciare gli avvenimenti: e dagli storici e filosofi greci e latini quello squisito condimento di massime, quel lume di principj politici che sembrano al volgo come gittati a caso, e che usciti dalle più cupe sorgenti, furono sparsi da una maestrevolissima economia, appropriate sempre ai diversi climi, secoli, leggi, costumi. » (**)

(6) *Pag.* 13. — Questo giudizio, benchè pronunciato con acerbezza, non ci dee punto sorprendere. Il sig. Schlegel, per essere fedele al suo sistema; dopo le cose greche, non dee trovar nulla di bello, fuorchè le opere appartenenti al genere *romantico*, e però tutto l' entusiasmo delle sue lodi è riserbato, relativamente a' Moderni, per gli Spagnuoli e per gl' Inglesi. A me pare per altro che, fra il genere consecrato nelle produzioni de' Greci, e quello che si ammira ne' poeti romantici, vi possano essere altri generi in sè pregevolissimi, come appunto ne dànno ampia fede, per non parlare che d' autori italiani e drammatici, le opere del Metastasio e dell' Alfieri, ciascuno de' quali calcò un sentiero differentissimo, quantunque sembri al sig. Schlegel di vederli passeggiare accoppiati nel dominio della moderna Melpomene; il che pure non debbe recar me-

(*) V. le *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, ecc. T. I, cap. 1.°

(**) Bertòla, opera citata, T. II, p. 225.

raviglia, poichè, avendo lui diviso il regno drammatico in due sole province, la *classica* e la *romantica*, tutto quello ch' esce fuori de' loro confini, è posto da esso in un fascio, e considerato per ribelle allo spirito della buona poesia. Non vorrei però che alcuno inferisse da queste mie parole che s'abbia da me in disprezzo il genere romantico. Ancor esso possiede eminentissimi pregi, nè per l' Italia è genere nuovo: nuovo è soltanto il nome che non ha guari si è voluto applicargli, poichè si sa da tutti che i rétori non fanno che ridurre sotto a regole ed a particolari denominazioni ciò che fu creato dal libero genio de' sovrani scrittori. Romantica, secondo il significato che attribuisce il sig. Schlegel a questa parola, è la *Divina commedia*, romantico l' *Orlando furioso*, romantiche le *canzoni* del Petrarca, ec. ec. Laonde gran torto hanno coloro i quali, senza pensar più avanti, si gettano a condannar questo genere, spaventati dal nuovo suono della voce con cui la nuova scuola tedesca ha creduto di poterlo specificare. Ma ciò che ancora più merita d' esser qui notato, egli è che il genere romantico non esclude il classico, e che ambedue si possono trovare accozzati insieme in una medesima opera: della qual cosa vorrei che si facessero capaci alcuni fra' nostri letterati che pare non v' abbiano posto mente. Nella *Gerusalemme liberata* è facile il riconoscere una sì mirabile combinazione: questo poema, in quanto alla simetria e congruenza delle parti, alla regolarità dell' andamento, alla perfezione del tutto, è concepito nello spirito classico, o sia dell' antichità; il quale spirito può bene accompagnar nuove forme, nuovi costumi, nuovi caratteri, ma non mai essere sbandito dalle belle arti: le imprese cavalleresche che vi si descrivono, l' entusiasmo dell' onore e la nobile esaltazione dell' amore, ond' esso riceve anima e fuoco, l' intervento de' Demonj, de' Maghi, delle Fate, i riti del Cristianesimo e la veneranda profondità de' suoi dogmi, gli dànno tutto il vero carattere romantico.

Ora in questa combinazione dei due generi (se genere può chiamarsi lo spirito romantico, cui piuttosto crederei di considerare per una qualità che non può stare da sè, ma che sempre debb' essere subordinata alle indeclinabili norme trovate da' Greci e sancite dall'esperienza di tanti secoli, poichè le sconnessioni, le diversioni, le stravaganze che spesso troviamo in Calderon e Shakespear, non sono già gli elementi che lo costituiscono, ma ben ne potrebbero essere i difetti); in questa combinazione, io dico, donde risulta un terzo genere, parmi di vedere la più grande perfezione a cui possa giugnere la poesia; e, se non vado errato, sono appunto in questo terzo genere immaginati ed eseguiti i melodrammi del Metastasio, per quanto comporta e la qualità di tali composizioni, e l' indole de' soggetti ch' egli prese a trattare. — Rispetto poi alle tragedie dell' Alfieri, non vi scorgiamo bensì quella severità di precetti che il genio delle arti aveva dettati agli Antichi; ma traendo profitto così dalle moderne dottrine, come dai progressi della civiltà, e sempre mirando allo scopo ch' egli si prefisse, gli riuscì di modificarli in modo, che le sue tragedie, mentre presentano l' antica semplicità e partecipano insieme di quel movimento che si ammira ne' *capi d' opera* francesi, e di quelle particolari arditezze onde mai non sarà spenta la gloria di Shakespear, formano un genere nuovo, tutto suo proprio, ed il cui merito intrinseco è dimostrato abbastanza dall' aver dovuto ceder loro il luogo sulle nostre scene le più vantate produzioni straniere. — Ma nella tragedia greca, oltre la simmetrìa e congruenza delle parti, la regolarità dell' andamento, la perfezione del tutto, in cui mi pare che veramente consista il genere classico applicabile a tutte le belle arti, come già dissi, regna pure un bello ideale, relativo alla maniera di dipingere i caratteri o costumi che si vogliano chiamare. Questo bello ideale però non è unico; quello dell' Antichità è differente da quello del

medio evo, e a' dì nostri è forza dare ai caratteri un altro colorito, in armonìa co' presenti costumi e colle presenti cognizioni, senza che per questo ne rimanga offesa nè la natura, nè la ragione. Ma non solo il bello ideale è diverso ne' diversi periodi de' secoli, ma è diverso parimente appresso i diversi popoli. Laonde, per quanto io stimo, dato pure che nelle opere del Metastasio e dell'Alfieri non risplenda nè il bello ideale greco, nè il bello ideale romantico, non si può fondare in questo ragione alcuna per biasimarle, purchè vi risplenda un' altra specie di bello ideale conforme all' odierno modo di sentire, e purchè i loro caratteri non sieno in aperta contraddizione con quelli tramandatici dall' istoria o dalla mitologia. Ora quest' altra specie di bello ideale è visibile a chiunque ha occhi ne' due nostri Drammatici, sebbene diversamente modificato appresso ciascuno di loro, e in ambedue secondo i diversi soggetti da essi trattati. — Finalmente la tragedia greca ha pure, secondo il sig. Schlegel, un' unità ideale, la quale, se compreso ho bene gl' insegnamenti suoi, consiste nella forza del Destino. Ma egli dice che questa unità non si trova nelle opere del Metastasio, e dell' Alfieri. Ora, siccome a me pare per lo contrario, ch' essa trovisi, per esempio, nella *Didone* e nel *Demofoonte*, nel *Polinice* e nell' *Oreste* ecc., così m' è forza conchiudere o ch' io non mi sono fatto una esatta idea di ciò che dice in questo proposito il sig. Schlegel, o ch' egli non pose mente alle accennate composizioni. Ad ogni modo, io penso che un poeta moderno il quale o non si pigli carico di regolar le sue tragedie colla forza del Destino, o che ad arte la nasconda, non debba essere rimproverato, giacchè questa forza superiore alla Divinità stessa è contraria alle opinioni d' oggigiorno, e l' esperienza ne prova che dove le opere teatrali non concilino destramente, cioè come fecero appunto gli stessi Greci a' tempi loro, la verità storica colle opinioni dominanti, l' interesse è notabilmente scema-

to, per non dire distrutto. Del resto, se dall'una parte simili dispute sono eterne, sì perchè di rado s' arriva ad intendersi, e sì perchè rimane sempre qualche cosa che non si può esattamente determinare, e ch' è soggetto a infinite eccezioni e contradizioni, dall' altra parte non somministrano un criterio sicuro e costante per giudicare il merito d'un' opera. Tale è il difetto di tutti i sistemi che non si possono fondare sopra verità matematiche, ed i quali non arrivano mai ad abbracciare l'universalità delle cose, per bene immaginati che appajano. Qualunque sia il genere in cui un' opera è scritta, qualunque lo spirito ond'è animata, la norma più certa, al parer mio, per istabilirne il valore, relativo ai tempi ed alle circostanze, è l' effetto; in quanto poi al suo valore assoluto, in mancanza d'una regola infallibile positiva, è forza ricorrere al metodo negativo, cioè dimostrare che non v'esistono i difetti che altri le appone. Giusta la prima norma, le opere del Metastasio e dell' Alfieri non hanno da invidiare la sorte di verun' altra: fino a qual segno possa essere loro favorevole il secondo metodo, m' ingegnerò, secondo la mia possibilità, di far manifesto nelle seguenti *Note*.

(7) *Pag.* 13. — Il sig. Schlegel, troppo severo altrove col Metastasio, è qui troppo liberale. La dizione del Metastasio è venusta, armoniosa, facile; ma sì di leggieri non la chiameranno *pura* i profondi conoscitori della nostra favella: egli adopera alquante voci che non sono autenticate dall' uso d' autori de' buoni secoli; egli si permette varj modi che sentono del francese; in fine la sua frase non va sempre esente da' difetti che si notano ne' *seicentisti*. Noi ammiriamo Metastasio, ma la nostr' ammirazione non ci porta alla cecità.

(8) *Pag.* 14. — Abbiamo già detto nella *Nota* 4, ch' è un errore il voler considerare le opere del Metastasio come tragedie; ma giacchè l' Autore ne riconduce alla medesima quistione, noteremo al pre-

sente che il sig. De Sismondi non diede nell' errore di lui, e riferiremo ancora il giudizio suo, tanto per corroborare di così forte autorità l'opinion nostra, quanto perchè si vegga come due celebri uomini, fautori entrambi della medesima scuola, la romantica, sentano oppostamente in un medesimo obbietto, e traggano quindi motivo i lettori di non credere più che tanto agli oracoli de' Critici, ma di riportarsi in quella vece ad un giudice più sicuro, la propria coscienza. « Nessuno fra gli scrittori italiani (egli dice) fu per avventura più compitamente poeta di Metastasio; nessuno per avventura congiunse una maggiore mobilità nell' immaginazione, una maggiore dilicatezza nella sensibilità, ad un maggiore incanto nella favella; nessuno per avventura fu pittore più grazioso di lui, mediante il solo suo stile, e musico più lusinghiero per l'orecchio. . . . Metastasio volle essere, e fu il poeta del melodramma; e in questa limitata carriera egli superò tutto quanto la sua nazione medesima, tutto quanto verun'altra nazione produsse mai di più singolare. Egli conobbe, egli colse con precisione così l'indole del teatro a cui si destinava, come il suo proprio ingegno; e in un genere nel quale forse nessun altro poeta s' acquistò vera gloria, egli diede le poesie più nazionali che possegga l' Italia, quelle che più profondamente sono scolpite nella memoria di tutto il popolo. . . . . I precedenti autori di melodrammi, ondeggiando fra l' imitazione de' Tragici greci, de' francesi, talvolta degli spagnuoli, e de' poeti pastorali dell' Italia, non avevano riconosciuto quali erano le leggi proprie di questo genere; Metastasio le stabilì con mano sicura, e senza temer le accuse di una critica pedantesca. Lontano dall' assoggettarsi all'unità di luogo, egli volle cambiar sovente la scena, poichè lo splendore delle decorazioni e de' colpi teatrali doveva aver parte nella magia dell' opera. Egli osservò fedelmente l' unità di tempo, ma nondimeno estese i limiti che le erano prescritti, in gui-

sa che fece entrare nello spazio di ventiquattr' ore vicende, pompe e cirimonie, quante bramar ne possano gli spettatori. Finalmente ei limitò l'unità d'azione, stante la necessità che gli era imposta d'impiegar sul teatro tre *amorosi* e tre *amorose* che il maestro di cappella voleva mettere in contrasto. Egli diede a quasi tutti i suoi drammi un lieto scioglimento, perocchè quel languore dell' anima ch'è prodotto dalla musica, stato turbato da commozioni troppo forti e troppo dolorose; egli unì, mercè d' un' arte maravigliosa, mercè d' un' arte che niuno possedette al medesimo grado di esso, la naturalezza dell' espressione a tutta l' elevatezza, a tutta la ricchezza della poesia lirica; ed egli seppe trovare nelle parole e nella lingua un' armonia che ti rapisce a te stesso, e che i più sublimi concenti di Pergolesi dovevano contentarsi di conservar fedelmente. . . . Metastasio, animato da un vivo sentimento musicale, aveva subordinata l'arte ch'egli esercitava, a questo sentimento. La musica, così ricca per esprimere gli affetti, non può dipignere le situazioni, essa diventerebbe ridicola se volesse arrogarsi d' assumere un carattere conforme ai costumi ed al linguaggio di ciascun popolo; essa ne disgusterebbe se diventasse selvaggia per esprimere la barbarie, se, cantando l' amore, conservasse a' Romani il loro orgoglio, agli Orientali il loro dispotismo. Laonde Metastasio, presentendo in certa maniera questa uniformità della musica, non seguitò i suoi eroi in Roma, nell' Oriente. . . . ., ma diede loro costumi, caratteri, passioni, che da per tutto s' assomigliano. . . . Se dunque non si perda di vista che Metastasio scrisse de' melodrammi, che le commozioni da lui destate debbono esser tutte musicali, e che non debbono mai esser tanto forti da lasciare un profondo dolore nel cuore, non si potrà fargli rimprovero nè della sua mollezza, nè del suo mondo ideale, nè delle sue felici catastrofi; si comprenderà che questi sono difetti del genere, e non suoi; e si riconoscerà ch'

egli possedette eziandio le bellezze del genere in grado sovrano; che seppe aprire i suoi spettacoli in un modo grandioso che colpisce i sensi e che si cattiva l' attenzione; che conobbe il segreto d' esporre chiaramente un' azione quasi sempre complicata, e d'introdurre subitamente gli spettatori infin nel centro di essa; ch' ebbe un' arte infinita per trovare e variare situazioni che tirano a sè l'altrui mente; ch'eccita, direm quasi, a suo piacimento, un interesse appassionato colla sua maniera d'annodare una favola; che fa parlare all'amore il linguaggio più tenero e più commovente; ch' esprime ancora con grande verità que'sentimenti soprannaturali di lealtà, d'amor filiale, di carità di patria, a' quali egli attribuisce un operare affatto ideale; che la sua versificazione, nel recitativo, è la più dolce, la più armonica, la più pura, che vantar possa alcuna lingua; che le sue arie o strofe, con cui finiscono le scene, hanno un movimento lirico di sorprendente bellezza, ed un tesoro di poesia che i più grandi maestri non hanno potuto avanzare; che finalmente la proporzione del pensiero al canto è sempre conservata con tanta abilità, che giammai non vien presentata al maestro di cappella alcuna immagine, alcuna passione, che non sia di qualità da essere sviluppata per via del canto, e che non sia essenzialmente armonica. Ma non bisogna considerar Metastasio qual poeta tragico, nè offerirlo per modello agli stranieri in nessun altro genere, che in quello del melodramma. . . . . Tutte le volte che, esaminando Metastasio nel suo vero posto, lo giudicheremo qual poeta melodrammatico, egli otterrà da noi un' ammirazione tanto più perfetta, quanto che, senza modello nella sua carriera, egli si trovò pure senza imitatori (*). »

Il sig. De Sismondi, è vero, aggiugne pure a così bell'elogio diverse censure, nè certo ancora noi pretendiamo di trovar Metastasio in ogni cosa perfet-

(*) De Sismondi, opera cit., T. II, p. 303, ec. ec.

to; la perfezione assoluta non è conciliabile coll'umana insufficienza: ma le censure di esso derivano da buoni principj, e non tendono per alcun verso a scompigl'are sulla fronte di questo poeta l'immortale alloro che vi pose il consenso di tutte le nazioni. Del resto anche il sig. Schlegel è costretto di riconoscere ne' melodrammi del Metastasio non pochi pregi, che, confessati per bocca d'un sì risoluto avversario, acquistano uno splendore ancor più grande; e sicuramente avremmo avuto dalla sua penna il più magnifico encomio del cesareo poeta, s'egli si fosse compiaciuto di lasciarlo nella sfera che gli si pertiene, e quivi lo avesse giudicato.

Il sig. Schlegel vorrebbe che i soggetti del melodramma fossero tratti dalla mitologia; e di fatto pare a prima fronte che meglio d'ogni altro s'accordino essi ad un genere di spettacolo, il quale richiede che l'azione sia trasportata in un mondo immaginario, dove i personaggi non hanno per favella che il canto; così sopra tale opinione è fondato il sistema del famoso Quinault. Nondimeno io stimo che, attignendo dalle fonti istoriche, quando sieno esse antichissime, possa la lontananza de'tempi permettere al poeta di dare in certo modo un aspetto favoloso alla stessa verità, senza che gli spettatori se n'abbiano a dolere. Egli è vero che, conceduta pure una tale licenza, non tutti i soggetti trattati dal Metastasio si potrebbero scusare, poichè l'istoria di Catone, per esempio, e quella d'Attilio Regolo sono così conosciute, che il pensiero ne le ravvicina di sorte, che non vi può trovar luogo il favoleggiare; ma se riflettér vogliamo che il campo mitologico è ormai interamente mietuto, che i tentativi fatti singolarmente dal Calsabigi per rimettere la mitologia sulle scene, ebbero esito infelicissimo, e che gli spettatori, sazj degli Apollini, degli Ercoli, degli Orfei, incapaci di commuovere e d'intenerire, preferiscono di mirare gli eroi reali assunti nella sfera del melodramma, sarà d'uopo perdonare a quel poeta che apra

un orecchio alla voce del popolo cui dee servire, ancorchè bisognasse ch' egli chiudesse l'altro alla ragione. Tuttavia la ragione non è per ciò compressa in veruna guisa. Se nella tragedia non solo tolleriamo, ma pretendiamo anzi che tutti i personaggi, anche gli schiavi, i pastori, i messi, le nutrici, parlino in versi, ed in politissimi versi, perchè dovremo scandalezzarci che i personaggi medesimi facciano un passo di più, ed innalzino la declamazione, con cui porgono questi versi, a quel grado di misura e d'armonia che converte la declamazione in canto? Perchè se ci è permesso d'imitare la figura e gli atteggiamenti degli eroi coi colori, colla creta, col marmo, co' metalli, ci sarà negato d'imitar la loro favella colla musica? Ma taluno, non potendo contrastare alla musica questo privilegio, come arte anch' essa imitatrice, non vorrà poi concedere che il linguaggio degli eroi abbia ad essere composto di que' molli concetti che alcuna volta scorrono dal labbro degli eroi del Metastasio. Egli è vero che parecchi di essi non parlano appresso del nostro poeta colla maestà del suo Temistocle; ma da che tali eroi sono trasportati in un mondo immaginario, non è più assurdo che mutino pure alquanto della loro natura; e in quella guisa che il poeta tragico deve attribuire a' suoi personaggi una severità ed una grandezza che sovente essi non hanno nell'istoria, per metterli in armonia colla terribil luce che folgoreggia dal pugnale di Melpomene, parimente il poeta melodrammatico è costretto di dare a' caratteri suoi quella dolcezza, quella leggiadria, quella mobilità di fibre ch'è necessaria per accordarli col tenero flauto d'Euterpe. Nella tragedia, l' uomo deve apparire maggior di sè stesso così nella virtù, come nel delitto: nel melodramma è uopo ch'egli assuma una natura più mite e insieme più vivace e più facile a sollevarsi al delirio delle passioni, ch' ei non mostra nella vita ordinaria: in ciò principalmente consiste il divario che c' è fra l' uno e l' altro genere di poesia teatrale; e Apostolo

Zeno, per non aver conosciuto questo segreto dell'arte, rimase inferiore a Metastasio. In somma i Critici potranno bensì dire a loro posta che il melodramma, a forza d'usurparsi licenze, è divenuto un mostro; ma il fatto è che questo mostro forma da un secolo le delizie di tutte le nazioni (il cui spontaneo voto io tengo assai più in grado, che non le sforzate e cavillose sentenze de' letterati), e che infinita lode è dovuta al Metastasio per aver saputo in modo impareggiabile conciliare le pretensioni de' maestri di cappella, de' cantanti, del pubblico, col massimo decoro e con tutta la possibile osservanza della ragione poetica. S'avverta però ch'io non intendo qui parlare de'melodrammi scritti dopo il Metastasio; nessuno potè mai pervenire alla meta da lui tocca; ed oggidì questo genere di poesia si trova, o per colpa de' poeti, o per colpa de'cantanti e de'maestri di cappella, o per colpa del pubblico, o piuttosto per colpa di tutti insieme, in uno stato tale di corruzione, che senza un miracolo non v' ha più speranza di vederlo risorgere. Di presente non si vogliono che improvvisi e strepitosi colpi di scena; non si soffre d'aspettare che il poeta prepari le situazioni drammatiche; si manifesta la più insolente impazienza pe' graduati sviluppi degli affetti; si pretende che le passioni s'accendano sempre e scoppino colla prontezza della polvere da cannone! . . . . . e quindi ne risulta che l'attuale melodramma può bensì sorprendere e sbalordire i sensi, ma non mai persuadere l' intelletto e profondamente commovere il cuore. Ma questa impazienza, quest' avidità di cose straordinarie e impensate che il pubblico mostra al teatro, non dipenderebbe forse dalla portentosa rapidità delle più strane vicende a cui furono avvezzati gli animi nostri dagli ultimi anni di tempeste e di tremuoti politici ? Se così è, quando un sufficiente periodo di vera e benefica pace avrà sopita l' effervescenza delle menti, è probabile che anche ne' diletti del cuore e dello spirito il pubblico tornerà ad

amare la calma, la dolcezza, le tènere immagini, la naturale gradazione degli affetti. Questo è il miracolo che noi ci aspettiamo.

(9) *Pag.* 15. — Il sig. Schlegel precipita qui di troppo il suo giudizio. Un popolo che si sente profondamente commosso dall' eroica risoluzione d' un Attilio Regolo; che piagne di tenerezza in vedere il generoso perdono che Tito concede a' suoi nemici; che non può frenar le lagrime all' aspetto di Temistocle pronto a sagrificar sè stesso per quella patria medesima che gli è ingrata e che lo perseguita; che trema alle terribili sciagure che combattono la fede di Timante o d' Arbace. . . ; un cosiffatto popolo, io dico, non dà certo una sinistra idea della sua costituzione morale: la sua commozione attesta la bontà del suo cuore; le sue lagrime sono un sincero e spontaneo tributo alla virtù. Piangere per così nobili cagioni non è mollezza; felice sia mai sempre colui che sortì dalla natura un' anima di questa tempra! fra l' altre belle doti egli ha pure la generosità di perdonare a' suoi nemici i più crudeli oltraggi. . . . Ma per giudicare delle impressioni che produce la poesia del Metastasio, per entrare negl' intimi arcani dell' arte sua, bisogna averlo letto e inteso; e quando sentiamo il sig. Schlegel esclamare che il restar commosso dai drammi di questo poeta, è uno spiacevole sintomo della costituzione morale, abbiamo cagione di credere ch' egli si sia riposato sulle maligne asserzioni de' Critici che a lui precedettero, anzichè aver da sè ponderate le opere di questo grande conoscitore del cuore umano, il quale con mezzi dolci e in apparenza facilissimi ottien quello che a stento producono gli spaventosi accidenti e le sanguinose catastrofi de' Tragici più celebrati. Del resto l' accusa che dà qui l' Autore agl' Italiani perchè restano commossi alla rappresentazione de' drammi del Metastasio, estender pur si dovrebbe in ogni caso a tutti i popoli dell' Europa, giacchè da Cadice fino a Pultawa, come dice l' Arteaga, vola glorioso

il nome di esso, e l'opere sue fecero in questo immenso spazio di mondo palpitare i cuori e inumidir le ciglia. Tu solo fra tanti milioni d'uomini, tu solo, o Schlegel, leggi il Metastasio, e dorme intanto il tuo cuore, e inaridiscono i tuoi occhi! *Ma se non piangi, di che pianger suoli?*

(10) *Pag.* 15.— La conchiusione di tutte queste parole si è che l'armonia diffusa ne' versi del Metastasio è tale, che anche un orecchio straniero n'è dovuto rimaner tocco. Se poi questa qualità sia da biasimare in una poesia destinata alla musica, lasceremo che il signor Schlegel lo decida a sua posta. Voltaire non era di certo grandemente inclinato alla lode; e pure, parlando appunto della versificazione di Metastasio, egli disse: « I suoi drammi abbondano di quella poesia d'espressione, di quella perpetua eleganza, che abbellisce il naturale senza giammai caricarlo, e di cui si rari si rinvengono gli esempi (*). » Nè Voltaire era uomo da lasciarsi fuggir l'occasione d'un bel colpo, se avesse ravvisato ne' versi metastasiani quell' *aria di smargiasseria* che vi ravvisa il signor Schlegel. Voltaire, è vero, non era molto intendente della lingua italiana, ma nè pure il signor Schlegel in questa parte ha gran vantaggio da lui, come apparirà fra poco.

(11) *Pag.* 15. — Risponderà qui per noi il Bertòla. « Mal prenda a coloro che creder possono non essere i drammi di Metastasio che divertimenti lusingatori delle tènere passioni, e non diretti punto a promovere alcun giovevole sentimento! Nessun poeta ha saputo ispirar l'amore per la virtù con più graziosa insinuazione: nessun poeta offre ad ogni classe di persone un maggior numero di verità utili e sicure sotto immagini più sensibili e più ridenti: nessun poeta ha dato all'amore una fisonomia, dirò così, più dolce ad un tempo e più onesta: nessun

(*) Dissert. indirizzata al card. Quirini, e premessa alla *Semiramide.*

poeta ha fatto meglio risplendere la bontà morale ne' suoi protagonisti. Presso Metastasio, spicca sempre una virtù eminente, che tutti i cuori soavemente si guadagna, e che rende tanto compatibili le disgrazie che fanle assalto: presso Metastasio o l'empio è punito, o si ravvede: dove resti punito, non lo è mai, come presso alcuni Oltramontani, per via d'un delitto maggiore. Ma egli gode più sovente di far trionfare l'umanità, la magnanimità, la beneficenza, delle quali ne innamora potentemente. Chi non crederebbe nel *Ciro* di veder Astiage punito delle sue crudeltà? Eppure una virtù generosa s'interpone inaspettatamente; lo scusa, lo salva, e lo fa rientrare in sè stesso. Che mai ci mette nell'animo, presso tanti Tragici, un eroismo brillante, ma vizioso? un vano stupore, un pericoloso fanatismo talvolta. Ma, benchè naturalmente inclinato alla dolcezza de' sentimenti, e più amico di ricopiar questa, che non la gagliardìa e l'impetuosità, non è però che Metastasio riuscito eccellentemente non sia nell' esprimere idee grandi, e concetti sontuosi e sublimi. Tacerò di quel linguaggio veramente romano, che pompeggia nel *Regolo*, nella *Clelia*, nel *Sogno di Scipione*; e di quella focosa energia di cui sfavillano il *Temistocle*, l'*Achille*. Chi è che non senta la forza, la maestà, l'elevatezza de' concetti scritturali ricopiate maestrevolmente negli Oratorj (*de' quali il sig. Schlegel non si compiace di far pure un cenno*)? Mi si additi uno de' nostri poeti anche lirici, che vi si sia meglio distinto. Dove la favella de' Patriarchi come in Abramo, nell' Oratorio dell' *Isacco*? dove un Giojada? una Giuditta (*)? » Nè in termini diversi parla il benemerito sig. Pietro Schedoni, il più severo apostolo della morale che predichi a' nostri giorni. « Poco mancò, dic' egli, che Metastasio non fosse il poeta della perfezione. Trionfa in quasi tutti i suoi drammi la morale; egli fa che limpida, soave,

(*) Bertòla, oper. cit., T. II, p. 222.

aurea pènetri in ogni cuore, debelli ogni fantasia. Presso che tutte le suè catastrofi guidano a quanto deggiono. Nell' *Issipile* l' insidiatore di lei non nuoce che a sè medesimo, ed il suo furore il punisce de' suoi delitti: l'invitta costanza di quella figlia le ridonda in giubbilo dolcissimo, e la rallegra delle nozze sospirate. Nel *Temistocle* la sua grand'anima accende Serse ad emularla, ed in vece d' un odio eterno il fa giurare un' eterna pace alla Grecia. Nella *Zenobia* si trafigge l' adultero Zopiro, e la sposa fedele ricupera il suo Radamisto. Regolo antepone una schiavitù che sarà atroce per lui, alla libertà che diverrebbe funesta alla patria. Ciro, erede legittimo, ode offrirsi dal pentito usurpatore lo scettro. Nell' *Achille in Sciro*, la prudenza concilia la gloria e l' amore. Nell' *Eroe cinese* si serbano tutti virtuosi, indi dopo grandi affanni esultano tutti felici. Demetrio è sollevato al trono, mentre la sua virtù negava che altri ne discendesse. L' altrui ribellione non fa che mostrare nel calunniato Ezio il difensore, anzi che il nemico del Monarca. Ipermestra coll' abbominare il delitto reca la felicità al padre, al consorte, a sè. D' ingiusto divenuto probo il genitore di Siroe corona in questo il meritevole figlio. Nell' *Artaserse* è difeso il Re, scoperto l' innocente, punito il traditore. Adriano rende beato il suo e l' altrui cuore nel soggiogare coll' impero della ragione la veemenza dell' amore. Il *Trionfo di Clelia* dovrebbe sempre essere sulle scene quello d'ogni gente virtuosa (*). « Ma il Bertòla e lo Schedoni, ed altri che allegar potremmo, sono italiani; il loro giudizio è sospetto. E bene! ascoltiamo lo spagnuolo Arteaga le cui parole aver dovrebbero tanto più di peso appresso del sig. Schlegel, quanto ch' egli medesimo lo cita per eccellente Critico. « La filosofia è altresì una dote rilevantissima dell'illustre autore (*Metastasio*);

(*) *Delle influenze morali*, opera del sig. Pietro Schedoni. T. I, p. 226.

non già quella filosofia polverosa che ristora tanti e tanti della perdita del senso comune coll' acquisto d' una dotta ed orgogliosa ignoranza. . . , ma quell' aurea e divina che internandosi a guisa dell' anima universale de' Pittagorici per entro a tutte le facoltà dell' umano sapere , non ischiva di travestirsi sotto il fascino della eloquenza , o sotto i vezzi dell' armonia , a fine di stillare più soavemente negli animi la verità. Qual poeta drammatico ha ottenuto ciò finora meglio di Metastasio ? Se si riguarda la morale , o sia quella parte della filosofia che disamina e fortifica i doveri dell' uomo , scienza fra tutte le altre l' unica degna di considerazione , la sola utile alla misera e travagliata umanità,la sola che meriti d'occupare i riflessi di un essere pensante , chi se n'è reduto più benemerito di lui ? Chi ne ha distinta la virtù con colori più amabili , o si ponga mente ai magnifici esemplari ch' ei propone alla nostra imitazione , od alle massime importanti qua e là sparse ne' suoi componimenti , od alla persuasiva e irresistibil maniera colla quale dispone il cuore a riceverli?Havvi mai sul teatro antico e moderno un carattere interessante al par di quello di Tito?Non è egli la delizia dell' uman genere negli scritti di Metastasio , come già fu sul trono ? Non apparisce forse il vero padre de' suoi vassalli , il modello dei Re cittadini , l'uomo in somma, com' altri disse di Trajano , nato ad onorare l' umana natura , e a rappresentar la divina ? Gli encomiatori della libertà (quel fantasma sublime delle anime elevate) non si sentono forse eccitare all' eroismo contemplando il suo Regolo e il suo Catone ? E Siroe , Timante , Svenvango, Ezio , Arbace , Megàcle , non fanno sì che s' abbia in maggior pregio l' umana spezie ? Non si gioisce di esser uomo , sapendo di aver avuto per compagno Temistocle?.... Laonde ne' componimenti del Metastasio si verifica il concetto di Platone: *Che se potesse la virtù farsi vedere ignuda agli occhi degli uomini , tosto invaghirebbe di sè tutto l' uman genere.* Sì: quantunque Me-

tastasio fosse privo di mille altri pregi, questo solo basterebbe a renderlo la delizia de'cuori onesti e sensibili, ecc. ecc. (*). » — Qual disparità fra questi giudizj e quello del sig. Schlegel! E pure tutti e quattro sono riputatissimi scrittori. Dunque inferir ne dovremo o che l' arte critica è incerta, o che il sig. Schlegel, come quegli ch' è men pratico del Bertòla, dello Schedoni e dell' Arteaga nella lingua italiana, non potè farsi una giusta idea della poesia del Metastasio. « Non di rado, dice opportunamente Ippolito Pindemonte, i letterati giudican bene con la mente, e mal con la bocca; potendo accadere che tanto più censurino un' opera, quanto, tale pur troppo è la misera nostra natura, lor sembra più bella. Non ho mai sentito dir male della luce della luna; di quella del sole, troppo incomoda talvolta, ho sentito (**). » E qui vorrei che m'ascoltassero soprattutto alcuni fra gl' Italiani medesimi i quali si pensano di levare in grido sè stessi col disprezzare altrui e quanto c' è stato e c' è tuttavia di stimabile fra noi, e gridano ch'è santo zelo l' additare all' Italia le sue piaghe, affinch' ella procacci di risanarle; ma badate bene che costoro, a simiglianza di quello stolido chirurgo, prendono il più delle volte per piaghe i valichi aperti a bello studio dalla natura.

(12) *Pag.* 16. — In mezzo a tutto questo ammasso d' accuse, ove mi pare di scorgere molta preoccupazione d' animo, deggio confessare che se ne trovano alcune, già messe innanzi dall' Arteaga, e ripetute ultimamente dal Sismondi, le quali difficilmente si possono ribattere. Nondimeno, per quanto spetta agli amori subalterni introdotti dal Metastasio ne' suoi drammi, dirò, se non per sua difesa, almeno per sua scusa, che sono essi un tributo pagato a' maestri di cappella ed alle convenienze teatrali; li paragonerò per un certo rispet-

(*) Arteaga, op. cit., T. I, p. 347.
(**) Discorsi aggiunti all' *Arminio*, p. 188.

to alle diversioni che si trovano ne' poeti romantici, e che si meritano tanta ammirazione dal sig. Schlegel; noterò che si debbono considerare come l'ombre nella pittura, le quali servono per dar rilievo alle cose rappresentate; e avvertirò infine e soprattutto che sono riposi opportunissimi all'effetto musicale. In quanto al resto, si leggano le lettere del Metastasio, nelle quali egli amaramente si lagna delle pieghe, da lui medesimo disapprovate, che sovente fu costretto di dare a' suoi drammi per servire alle circostanze; si noti che l'opere sue erano destinate ad essere eseguite innanzi ad una Corte la quale esigeva che si andasse a' suoi versi; si rifletta che i suoi personaggi erano più volte sostenuti da uomini d' alto paraggio e da Principesse, a cui bisognava appropriare azioni e parole non tanto convenienti a ciò che gli uni e le altre rappresentavano sulla scena, quanto a ciò che facevano o dicevano in realtà dintorno al trono, o che pretendevano si pensasse farsi e dirsi da loro; si ponga mente che dopo Carlo VI, il quale non amava gli spettacoli sanguinosi, e voleva che gli spettatori si partissero dal teatro contenti ed allegri, dovettero i poeti cesarei dare a' loro drammi un fine lieto, il che porta seco una cotale uniformità inevitabile nello scioglimento; si rammenti che Metastasio venne forzato dal gusto allor dominante a cangiar la maniera colla quale egli aveva la prima volta presentato la catastrofe del *Catone*; si avverta ch' egli dovea comporre d' ordinario per un determinato numero d'attori ch' erano già a' servigi della Corte, che dovea scrivere per la diversa qualità delle lor voci, senza perder d' occhio la loro figura, la loro età, le loro maniere: si pongano tutti questi ostacoli nel guscio d'una bilancia, e nell'altro i pregi che non ostante a ciò sfavillano ne' suoi melodrammi, e, ogni poco che questo la vinca del tratto, chiunque è giusto dovrà non solo cessar dal ripetere che le forze del Metastasio non erano atte al peso ch' egli si assunse, non solo perdonargli i difetti ch' egli

non potè fuggire sebbene sia stato il primo a riconoscerli, ma dovrà eziandio tenere in luogo di prodigio le sue produzioni, tai quali le abbiamo. Senza i duri vincoli che legarono i piedi e le mani al Metastasio, è facile schivare i vizj in ch' egli cadde; ma salire a quella cima ov' egli immortalmente risplende, è, per mio avviso, impresa disperata.

(13) *Pag.* 18. — Non è da maravigliarsi che uno straniero, il quale prende gli endecasillabi sdruccioli, usati dall'Ariosto nelle sue commedie, per versi di dodici sillabe, e che applica alle nostre voci la *terminaison féminine* propria de' Francesi (*), osi ancora asserire che l'Alfieri *non pure non ha il senso dell' armonia, ma ch' egli manca d' orecchio a segno, che ne lacera il timpano colle dissonanze più insopportabili.* L' accusa non è però nuova; tutti gl' invidiosi della gloria d' Alfieri si gettano spezialmente a biasimare la sua versificazione la quale, se nei primi tentativi fatti da esso per dare un nuovo linguaggio ad una nuova forma di tragedia, parve alquanto cruda e implicata, non fu più tale ne' successivi componimenti, e giunse ad un grado di perfezione da non si poter così facilmente uguagliare anche da' più felici tessitori di versi. Ma si noti (ciò che non fanno per inscienza o per simulazione i detrattori dell'Alfieri), che il verso tragico deve di sua natura diversificare visibilmente dal lirico e dall' epico: il lirico ammette non so che di ridente, di fiorito e di lascivo; l' epico è splendido, magnifico, maestoso, pieno, sonoro; laddove il tragico, non parlato dal poeta, ma da' personaggi della favola, rifiuta i soverchi lumi ed ornamenti di stile, e in quella vece richiede semplicità di concetti e proprietà d' elocuzioni, debb' essere lento o rapido, fluido o vibrato, a seconda delle passioni ch' egli significa, inclina volentieri a quella cotale asprezza che accresce nerbo alla dicitura,

(*) V. a pag. 28 a 30, e le *Note* 39 e 42.

e sempre schiva un' armonia troppo artificiosa, la quale, appunto perchè diletta e desta ammirazione, nulla commuove. Nondimeno si legga, per esempio, nella *Merope*, la narrazione che fa Egisto del modo ond' egli trafisse lungo il Pamiso l'audace che gli voleva contrastare il passo; si miri nell' *Ottavia* il quadro ch' espone Tigellino della plebe tumultuante; si ascoltino nel *Bruto primo* le notizie che arreca Tiberio al padre, della dispersione de' satelliti de' Tarquinj. . . . . . . , e ci si vedrà un'eleganza, una proprietà, un' evidenza, degne dell' epopeja e insieme lontana da quel lusso di frasi che tanto sconviene alla tragica austerità; si trascorra dal principio alla fine il *Saul*, e quasi in ogni scena (che così comportava il soggetto) ci si ravviseranno tratti di poesia lirica da reggere al confronto di qual più nobile ne vanti il Parnaso italiano, ma non mai carica di lisci, di lenocinj, di troppi vezzi e d' affettate leggiadrie. Si esamini attentamente la forma e il suono del verso che domina in tutto il suo dialogo, e si confesserà che nessun altro poteva essere maggiormente in armonia cogli alti e forti concetti ch' esprimono i suoi personaggi. È questo il vero pregio caratteristico della locuzione dell'Alfieri; egli non può essere paragonato in questa parte che a Dante, il più drammatico di tutti i poeti per chi ben vede; e qualunque volta le sue tragedie sono recitate da periti attori, l'orecchio s' accorge bensì di non essere lusingato da' molli versi del molodramma, ma gode di ricevere un suono robusto, e, dirò così, virile, che si precipita nell' anima, e la suscita all' eroica grandezza. Il verso dell' Alfieri è sprezzato da' suoi nemici, perchè non riesce loro di poterlo imitare: per ben riuscirvi nella parte essenziale e intrinseca, bisogna avere in pronto la ricchezza e la sublimità de' pensamenti ond' egli lo riempie; ma questo è patrimonio da pochi: dove che il far solo de' versi turgidi e rimbombanti, i quali, simili al vanaglorioso, si pavoneggiano de' beni che non hanno, e di quelli

che hanno, usano fuor di proposito, non richiede che un po' d' esercizio unito a quel falso gusto che trascura la sustanza e tutto perdesi dietro all' apparenza. Di versi cosiffatti ne regalano alla giornata que' tanti sedicenti poeti

Che prodighi d'ampolle e di parole
Tutto contaminàr d' Apollo il regno,

come notò sagacissimamente il nostro Monti.

Mentre però difendiamo il verseggiare dell' Alfieri nella tragedia (chè nelle altre composizioni biasimeremmo a prima fronte un verseggiare cosiffatto), altri potrebbe opporre a' nostri argomenti lo splendidissimo esempio del così forbito ed armonico verso che tanto si ammira e con tanta ragione nell' *Aristodemo*, nel *Cajo Gracco* e nel *Galeotto Manfredi* del cav. V. Monti: ma questo particolare esempio, se non andiamo errati, non contraddice punto alla nostra tesi, giacchè ne pare di scorgere che ciascuno di questi due sovrani poeti calcolò l' effetto delle sue produzioni sopra dati differenti; e non è quindi maraviglia che l'uno e l' altro, usando strumenti diversi, abbiano condotto ad altissima perfezione i loro lavori, secondo il genere ed il fine respettivo.

(14) *Pag.* 18. — Da simili parole chi non s'aspetterebbe che il sig. Schlegel avesse a biasimar molto più l' *Eumenidi* d' Eschilo, per cagion d' esempio, e il *Macbeth* di Shakespear? E pure s' è già veduto nella Lezione IV con quali elogi egli parla di questa p ima tragedia, e nella Lezione XIV si udirà sopra la seconda un panegirico, in cui l' entusiasmo più non sente alcun freno. Ma, secondo l' Autore, il nostro Alfieri non seguì nè il genere classico, nè il genere romantico: ecco il suo gran delitto! Nondimeno, chiunque esamini, senza tener parte nè invidia, le sue tragedie, riconoscerà che l' Alfieri, sdegnando dall' un canto di copiare servilmente i Greci

come avevano praticato i nostri poeti del secolo XVI, ebbe l'occhio soltanto a farne sue proprie tutte quelle intrinseche bellezze che saranno sempre ammirate, perchè additate loro immediatamente dalla prima ed eterna maestra d'ogni maniera di poesia, la natura; e fuggendo dall'altro canto le bizzarrie e le stravaganze, frutti dell'ignoranza de' tempi e della rozzezza de' costumi, come dice in tale proposito il Ginguené (*), che ne disgustano negli Spagnuoli e negl' Inglesi, s'investì di quel sublime spirito e di quel libero ardimento che sfavilla nelle più belle scene di Shakespear, corifeo della tragedia romantica. Quest' ultima asserzione fu già corroborata d'esempi dal Calsabigi. Con tali elementi e con quelli che gli scoperse il proprio genio, l'Alfieri compose un nuovo genere di tragedia, che punto non sente dell'influenza del suo secolo, al quale anzi diede la legge in luogo di riceverne la, come fecero i Francesi. Quand'egli prese a calzare il coturno, l'Italia giaceva in profondo sonno; e per isvegliarla non si poteva già ricorrere al lene suono del flauto greco, ma bisognava dar fiato alla tromba. Questo egli fece, ed avverò così la profezia del dottor Burney, il quale diceva che *un giorno regnerebbe Melpomene con maestosa semplicità nelle incantate regioni dell' Italia* (**).

(15) *Pag.* 18. — Il solo *Timoleone* basterebbe a mostrare la falsità di queste accuse. Ecco ciò che ne dice il Cesarotti, ed a cui nessuno finora ha contraddetto. « *Timoleone* è una tragedia d'un merito originale. Rendere amabile un tiranno, e ammirabile un fratricida; far che ambidue, inflessibili nelle loro

(*) Opera cit. T. VI, p. 146. — Si avverta che qui si parla della massa generale del popolo a' tempi che sorse il teatro inglese e spagnuolo, non già di que' pochi uomini illustri che pur viveano a quell' epoca, e fra' quali soli era concentrato il sapere.

(**) Cooper-Walker, opera cit., p. 260. — Una simile profezia fu pur fatta da Voltaire.

massime, gareggino d'amor fraterno anche nel punto che l'uno è uccisore, e l'altro ucciso; sono imprese che ricercano un genio non comune per riuscirvi, e il nostro autore ci riuscì. » — Ma come mai potè il sig. Schlegel asserire che i malvagi nelle tragedie dell'Alfieri palesano le loro scelleraggini a volto scoperto, quando appunto nella prima del suo teatro, il Re Filippo nasconde con ogni arte l'animo suo, non dice che parole oscure e sospese, e giugne fino a simulare il pianto della compassione?

Ma quale orror pria di parlar m'ingombra!
Qual gel mi scorre entro ogni vena! il pianto
Mi sta sul ciglio, e la debil mia voce,
Quasi del core i sensi esprimer niéghi,
Tremula ondeggia.

Filip. At. iii. sc. 5.

Come potè mai dire il sig. Schlegel che i personaggi virtuosi dell'Alfieri non sono amabili, quando anche taluni de' personaggi non virtuosi interamente ne costringono ad amarli, come sono la regina Isabella e Polinice? Chi non abbraccerebbe la causa della prima, e chi non piange di dolore quando il secondo è per tradimento trafitto dall'implacabile fratello? Ma, per non allargarci in altri esempi, qual cuore sarà mai così chiuso alla virtù ed alla pietà, che non s'innamori d'Antigone e d'Argia, i cui sentimenti, pieni nell'una d'amor fraterno, e di coniugale tenerezza nell'altra, vincono per avventura tutto ciò che di simigliante ammiriamo appresso di Sofocle e di Racine? « Si poteva dipingere (così esclama lo Schedoni, il quale è tutt'altro che indulgente verso l'Alfieri); si poteva dipingere più magnanimo amore di sposa, che quello di Alceste? più immenso affetto di sposo, che quello di Admeto? E si poteva il meritevole cuore dell'uno e dell'altra rallegrare con premio più soave, che col rendere a ciascuno per la beatitudine di amendue la vita? Non

v' ha specchio di amore coniugale il più puro, il più tenero, il più illimitato, e cui meglio l'avversità infiammi, e la virtù perpetui. L' *Alceste* è una tragedia che tutta s'intreccia al bene, tutta al bene svolgesi, tutta bene ispira; e pure sempre vincola, alletta, scuote, rapisce, e vi si piange, e vi si bea, e si gela e si avvampa » (*).

Il sig. Schlegel vuol dare ad intendere a' suoi lettori che l' Alfieri presenta la natura umana sotto un aspetto interamente uniforme. Ma quale uniformità ritrova egli mai in tutti i personaggi della *Mirra* e quelli della *Virginia*? nel tiranno Filippo e nel tiranno Creonte? nella moglie Isabella e nella moglie Ottavia? in Merope, Agesistrata, in Clitennestra, in Giocasta, madri tutte e quattro?. . . .

Il sig. Schlegel fa notare che i personaggi dell' Alfieri sembrano abbozzati sovra semplici astrazioni. Ma sovra semplici astrazioni non sono certamente abbozzati nè tutti quanti i personaggi del *Saul*, i quali appariscono in questa tragedia i medesimi che ne dipigne la sacra istoria: nè quasi tutti i suoi soggetti romani, in cui tosto raffiguriamo que'famosi cittadini che imparammo a conoscere in Tacito, Svetonio, Plutarco. . . . ; nè quel Filippo, che, per confessione dello stesso Sismondi, supera a gran pezza il Filippo del *Don Carlos* di Schiller, ec. ec.

Finalmente il sig. Schlegel dice che Alfieri getta duramente il bianco e il nero a fianco l' uno dell' altro. Per me confesso che mi riescono oscure queste parole; ma s' egli intende parlare del giuoco delle passioni, e dell'arte di maneggiare i contrasti de' caratteri, mi pare che più della metà delle tragedie di Alfieri si possano anzi in questa parte additar per modelli. (*V. la Nota* 17.)

(16) *Pag.* 19. — Non certo; l' Alfieri non ignorava punto che il poeta non esercita alcun potere sul cuore umano, se non per mezzo degl' incanti dell'

(*) Schedoni, opera cit., T. I, p. 210.

arte sua. Quest'arte ei l'adoperò con maniere nuove, ma d'altissimo effetto. Tanto è il potere ch' esercitano le sue tragedie nel cuore degli spettatori, ch'egli solo domina oramai sulle scene italiane, ove i *capi d' opera* del teatro francese, non potendo più nascondere i loro difetti, riescono languidi, freddi, inferiori a quella severità, a quella dignità tragica ch' egli il primo ne fece conoscere, ed ove le opere inglesi e tedesche non sono sopportate se non dopo che una pietosa mano le ha sgomberate di tutte le loro stravaganze, le ha ridotte ad una lunghezza proporzionata alla sofferenza degli uditori i quali vanno al teatro per divertirsi e non per istancarsi, e ha dato loro una forma che più s'avvicini a quella regolarità, non pedantesca, che vuolsi osservare in tutte le belle arti. Nessuno forse più di noi ammira e idolatra le gigantesche composizioni di Shakespear e di Schiller; ma quest' ammirazione, questa idolatrìa è in noi destata alla lettura di esse, perchè ci fermiamo sovra quel tanto ch' è veramente sublime e portentoso, perdoniamo in grazia di esso a tutto ciò che vi s' incontra d' eterogeneo e di bizzarro, l' occhio non ci avverte ad ogni istante dei grossi difetti che guastano l' ordinazione delle parti, l'immaginazione segue di buon grado i rapidi voli del poeta, e in somma le stimiamo piuttosto per poemi romanzeschi esposti in forma di dialogo, che per azioni da eseguirsi coll' apparato teatrale; oltre di che pigliamo riposo quando ne piace', il che viene a dire che impediamo alla noja ed alla stanchezza di far isvanire il diletto ricevuto: laddove, alla loro rappresentazione (soprattutto a quella de' drammi di Shakespear), il pubblico rimarrebbe offeso dai continui salti dall' uno all'altro paese, dalla sconnessione de' fatti, dalla inconcepibile celerità con cui si fanno scorrere non solo i giorni, ma gli anni, nell' attimo che s' innalza o s' abbassa una tela, dalle sì frequenti mescolanze di personaggi sovranamente eroici e di personaggi smisuratamente bassi e vili, dalle infinite sconve-

nienze d'ogni maniera, donde nasce una contraoperazione che distrugge l'effetto delle passioni e de' sentimenti che il poeta s'argomenta di suscitare, dalle tante cose contrarie a'nostri costumi ed al nostro genio, che non saria più possibile ch'egli ponesse mente alle impareggiabili bellezze che sfolgoreggiano tra questo disordine e queste aberrazioni della fantasia.

(17) *Pag.* 19. — Per rispondere a così duro giudizio, senza ripetere le cose infino a qui per noi dette, nulla ci potrebbe meglio cadere in taglio, che il seguente passo estratto dall' opera bellissima, e già più volte citata, del sig. De Sismondi. « La creazione del teatro d'Alfieri, egli dice, è un fenomeno che sforza alla meraviglia. Infino a lui gl' Italiani erano inferiori, in quanto all'arte drammatica, a tutte le nazioni dell' Europa. Alfieri s'è collocato a fianco de' grandi Tragici francesi, e di sopra a tutti gli altri; egli ha congiunta la bellezza dell'arte (*la beauté artiste*), l'unità, la purezza del disegno, la verisimiglianza, proprie del teatro francese, alla sublimità di situazioni e di caratteri, all'importanza degli avvenimenti del teatro greco, alla profondità di pensieri e di affetti del teatro inglese; egli ha ritolta la tragedia dalle sale di Corte, ove le costumanze del regno di Luigi XIV l'avevano troppo rinchiusa; l'ha recata ne' Consigli, nel Foro, nello Stato; ha dato alla più elevata delle produzioni poetiche il più nobile, il più importante de'pubblici interessi; ha distrutto quelle forme convenzionali che sostituivano una ridicola affettazione alla grandezza della natura; ha sbandita quella galanteria ereditata dagli antichi romanzi francesi, che ne mostravano gli eroi della Grecia e di Roma sotto una bizzarra mascherata; quella melliflua dolcezza, quella languidezza pastorale, che, dopo il Guarini, non lasciava vedere i grandi uomini sulla scena italiana, se non se con affetti e costumi effeminati; quella jattanza cavalleresca, quelle rodomonterie che, facendo di-

pendere, sul teatro spagnuolo, la vita intera ad una puntigliosa gelosia d'onore, trasformava i più grandi caratteri in bravacci, ognor pronti ad uccidersi fra loro. La galanterìa de' romanzi, la mollezza delle pastorali, l'irritabilità cavalleresca, sono tenute da esso per altrettante maschere date alla natura, sotto le quali i veri sentimenti e le vere passioni erano tolte agli altrui sguardi. Egli spezzò tutte queste maschere per collocar sulla scena l' uomo colla sua vera grandezza e co' suoi veraci interessi. Se in questa novella maniera di concepir la tragedia, egli s'è talvolta scostato dal buon sentiero, s' egli talvolta s' è lasciato ire all' esagerazione, a non so qual rabbia ch' era propria al suo carattere, egli ha nondimeno fatto abbastanza per meritare la nostra ammirazione; ed i poeti venuti dopo di lui, che trassero profitto da tutto quello che c' era di grande nella sua maniera, senza cader ne' difetti proprj al suo spirito, ben ci fanno vedere quai progressi egli solo abbia fatto fare alla scena italiana, quali obbligazioni gli tenga l' arte drammatica. . . . Alfieri è stato il più rigoroso di tutti gli osservatori dell' unità drammatica. Nè io parlo solamente dell' unità di tempo e di luogo, alla quale egli s'è scrupolosamente attenuto, e che, osservata pure sul teatro francese,è totalmente esclusa dai teatri spagnuolo, tedesco, inglese; ma è l'unità d'azione, l'unità d' interesse, che costituisce l'essenza della sua maniera, e che gli è assolutamente propria, sebbene in tutti i teatri conosciuti, così romantici come classici, si professi rispetto per questa unità, qual regola essenziale dell'arte (*). » Così parla Sismondi di cotesto Alfieri,che, secondo il sig. Schlegel, non offre verun riscontro co' modelli classici dell' Antichità, e che non può reggere al confronto co' Tragici francesi! E pure Sismondi è fra' Critici dell'Alfieri uno de' più rigorosi: l' analisi ch' egli fa del *Filippo* e dell' *Aga-*

(*) Sismondi, opera citata, T. II, p. 439.

mennone, e le sue rapide osservazioni sulle altre tragedie del nostro poeta, ben mostrano con che diligenza ed acume egli si sia studiato di farne risaltare i difetti.

(18) *Pag.* 20. — Mentre il sig. Schlegel dice ch'è impossibile il riconoscere nel Nerone d'Alfieri il Nerone di Tacito, bello è l'udire il Cesarotti pronunziar tutto il contrario. « L'*Ottavia*, egli dice, ne presenta il contrasto fra l'eroismo della scelleraggine e quello dell' innocenza. Nerone è dipinto col pennello di Tacito. Il suo carattere si palesa, o, per dir meglio, balza fuori con tratti luminosi e terribili. » Da che dunque proviene una così forte discrepanza di giudizj appresso di due scrittori egualmente saggi ed eruditi? Dall'avere osservato, io suppongo, questo tiranno sotto un punto di vista differente. Il sig. Schlegel voleva che si offrisse innanzi a'suoi occhi quell'ipocrita *factus natura, et consuetudine exercitus velare odium fallacibus blanditiis* (*), e nulla ei vide di tutto questo; il Cesarotti voleva riconoscervi quel mostro che *trucidatis tot insignibus viris, ad postremum.... virtutem ipsam exscindere concupivit* (**), e ben ve lo trovò tutto lui maniato. Quando poi all'essere il Nerone del *Britannico* di Racine meglio dipinto che quello dell' *Ottavia* di Alfieri, risponderò soltanto che i due poeti hanno ritratta un' epoca diversa della vita di questo Imperatore, e si sa quai differenti sembianti egli abbia assunto nel corso del suo regno; laonde il paragone non regge: ed aggiugnerò da vantaggio che nella tragedia francese Nerone « cicala per centosessanta versi con quella immaginaria Giunia, introdotta per compiacere le dame galanti della Corte (***) ; » il che certo non è uno de' colori somministrati da Tacito: laddove nella tragedia italiana questo abbominevole tiranno non ismentisce il suo

(*) Tacit. An. L. 14, c. 56.
(**) Ivi. L. 16, c. 21.
(***) Calsabigi, *Lett. sulle tragedie dell' Alfieri.*

carattere nè pur quando conversa con quella medesima Poppea ond' è affascinato:

. . . . Io non m' appago, o donna,
D' amor, qual mostri, d' ogni tema ignudo.
Chi me più teme ed obbedisce, sappi
Ch' ei m' ama più.

Ott. At. i, sc. 3.

Del resto, l' *Ottavia* non è una delle migliori tragedie d' Alfieri; nè le censure che si possono fare intorno ad essa, saranno mai giusto argomento per biasimare le altre.

(19) *Pag.* 20. — L' accusa che dà qui l' Autore all' Alfieri, si può estendere in generale a tutti i Tragici spagnuoli, inglesi, francesi: i Tragici tedeschi sono in questa parte più fedeli e più diligenti degli altri; ma questa diligenza e questa fedeltà non si trova appresso di loro, che a pregiudizio della rapidità dell' azione, del movimento del dialogo, e dell' economia del tempo; pregiudizio distruggitivo di tutto l'effetto tragico: l'eccessiva lunghezza delle opere di Schiller basta sola ad escluderle dalla scena italiana. I Francesi collocano i loro tragici eroi in Parigi, e, tranne alcune tinte generali relative al suolo ed a' costumi di essi, li dipingono come se fossero vissuti alla corte di Luigi XIV. Shakespear, grande conoscitore degli uomini, ma di poca erudizione nell' istoria straniera, crea da sè il luogo della scena, il quale è ben lontano dall' aver esatta relazione co' popoli ch' egli introduce sul teatro. Il sig. Steevens, in uno de' suoi commenti a Shakespear, dice precisamente: *Shakespear, che conserva esattamente i caratteri, confonde d'ordinario i costumi di tutte le nazioni* (*). E gli Spagnuoli sogliono trasportare la loro scena nel regno della cavalleria, cioè in un mon-

(*) Note sulla tragedia di *Troilo e Cressida*; Nota 4. Traduz. di Mons. Le Tourneur.

do ideale. È vero che l' Alfieri non è così felice nel dipignere i costumi delle nazioni, i tempi, le circostanze, come nel dipignere i caratteri e gli affetti; il che proviene soprattutto dal suo grande laconismo, e dal timore di divertire la mente degli spettatori dal fine dell' azione con occuparli intorno a particolarità accessorie: nondimeno le sue tragedie non sono poi così prive di coloriti locali, che alcuno possa confondere gli eroi greci cogli eroi romani, gl' Israeliti cogli Spagnuoli, come parrebbe che si dovesse inferire dalle parole del sig. Schlegel; anzi, per servirmi dell' espressioni di Cooper-Walker, « i Romani si mostrano nella *Virginia* quali esser dovevano *quando Roma avea vita*, e questa tragedia sembra scritta in mezzo alle rovine del Campidoglio; » l' *Alceste* ne fa vivere cogli antichi Greci, ed il *Saulle* ne trasporta ai tempi della semplicità patriarcale. In quanto poi finalmente al non aver l' Alfieri ben dipinto nel *D. Garzia* i costumi italiani, ricorderò che a' tempi de' Medici l' Italia era divisa, come oggigiorno, in tanti Stati diversi, che non ci avea luogo di costumi generali e veramente nazionali: egli dunque non poteva dipignere che i costumi della Toscana; or pare a me che, dove l' Alfieri non abbia ciò fatto (che non è interamente vero), non si sia da dargliene sì grave carico, giacchè i costumi d'un piccolo paese sono così poco notabili e così poco importanti pel resto d' una nazione, massime dopo l' intervallo di qualche secolo, che nè si possono evidentemente ritrarre, nè meritano d' essere fedelmente ritratti.

Non sarebbe forse qui vano l' esaminare se il dipignere i tempi, il luogo e le costumanze sia una parte essenziale della tragedia. L' esempio di Shakespear, degli Spagnuoli e de'Francesi, ne mostra già la nessuna importanza di questa parte, poichè le loro tragedie, in questo difettossime, producono sulle scene de' loro paesi maraviglioso effetto. Dipingere partitamente i luoghi, le usanze, è ufficio della

storia destinata ad erudire lo spirito; dipingere l'uomo è l'obbligo della tragedia, destinata a educare il cuore. La poesia ha per oggetto le cose universali, non le particolari, e non ciò ch'è o fu, ma sì quello che dovrebbe o avrebbe dovuto essere. Questa opinione è consecrata negli scritti d'Aristotile, valorosamente sviluppata dal Fracastoro, e giudiziosamente ripetuta fra gli altri da Ippolito Pindemonte. Appresso degli Antichi la pittura non immaginò i *quadri storici* se non che per dipignere a un tratto bellezze corporali di varj generi: l'espressione, la rappresentazione del tratto d'istoria che veniva scelto, non fu mai lo scopo principale del pittore; l'istoria non era per esso che un mezzo; il suo scopo finale era di ritrarre la bellezza diversificata (*). Ora, perchè la poesia, sorella della pittura, e soprattutto la tragedia non potrà egualmente procedere nelle sue composizioni, cioè valersi de' fatti storici, non già per dare lezioni di cronologia, di geografia, di usi ecc., ma qual mezzo di ritrarre sotto diversi aspetti la grandezza dell'uomo, e di rendere più autorevole e quindi più interessante, o sia, con una sola parola, più illudente la dipintura degli oggetti ideali creati dalla fantasia del poeta? E se così è, purchè il poeta non ci presenti nulla che ripugni alle notizie generali che si hanno intorno ai tempi, ai luoghi ed ai costumi de' personaggi ch'egli mette sulla scena, purchè, alla guisa di Shakespear, non faccia scorrere il mare dalla Sicilia in Boemia, non faccia vivere Teseo ed Ippolita nel secolo in cui si credeva alle streghe, non faccia ch' Ettore parli d'Aristotile, e Timone d'Orazio, non faccia il nostro pittore Giulio Romano contemporaneo dell'Oracolo di Delfo, non faccia che il trojano Pandaro scherzi sulla voce inglese *pander* (lenone) .... ben parmi ch'egli possa del resto spaziare con alquanto di libertà, e confinar

(*) Lessing, *Du Laocoon*, ecc.: Traduzione del Vanderbourg. Pag. 274.

nell'ombre le circostanze locali. Dirò di più: egli è meglio supprimere l'idea precisa dell'epoca e del luogo, che attribuire a personaggi antichi o stranieri i costumi che regnano nella patria dell'autore, come usano i Francesi. Nel primo caso non v'è nulla che urti l'immaginazione, giacchè i personaggi sono isolati da qualunque circostanza estrinseca ed accessoria; nel secondo è impossibile che lo spettatore non sia mosso a far de' paragoni; e per poco ch' egli conosca l' istoria, s' accorgerà subito delle inesattezze e delle adulterazioni del poeta; irritato da questo primo inganno, non mirerà il resto che pieno di diffidenza, e quindi il suo cuore non si lascerà più trasportare in quel vortice di passioni in cui pur vorrebbe il poeta strascinarlo. Supprimere le circostanze del luogo e del tempo è l' indeclinabile sistema adottato dalla Scultura; il genio di essa, come bene avverte il sig. Schlegel, è quello che inspirava i Tragici greci (*): se dunque fosse vero che nelle tragedie d' Alfieri non è precisamente determinata la località, anzichè biasimarnelo, dovremmo dire ch' egli pure era inspirato da questo genio, tutto semplicità, tutto rigore, e il quale si compiace nel presentar l' uomo innalzato ad un bello ideale che s' acquisti l' ammirazione di tutti i secoli e di tutti i popoli: l' uomo formato dalla scultura non è l' immagine nè d' un Greco, nè d' un Romano, e piuttosto d' un' epoca che d' un' altra; è il figlio della natura, cittadino dell' universo, e che vive nell' eternità. Credo inutile l' avvertire che queste idee vogliono essere applicate col debito riserbo, e secondo i limiti respettivi di ciascun' arte.

(20) *Pag.* 20. — «I grandi soggetti della tragedia « greca perdono fra le mani d' Alfieri tutta la loro

(*) I Greci, volendo esprimere una bellezza sorprendente, solevano dire: *È bella come una statua*; poichè pareva ad essi che tutti gli elementi della bellezza sparsi nella natura fossero raccolti in una statua d' eccellente scarpello.

« pompa eroica, e assumono una tinta moderna e « quasi borghese ! » Un Critico che spinga tant' oltre le sue censure, difficilmente otterrà fede appresso di tutti coloro i quali, se dall' una parte riconoscono in esso ricca dottrina e raro ingegno, non si scordano però che altri uomini, non meno di lui rinomati, portarono un giudizio ben diverso intorno a' soggetti greci trattati dal nostro poeta. Il Calsabigi dice che l' azione del *Polinice* è una delle più tragiche dell' Antichità, e che non v' ha chi meglio dell' Alfieri l' abbia maneggiata; che i caratteri sono veri, e che Giocasta e Antigone sono quelle appunto che ci ha ritratte la storia. Lodi eguali si trovano nelle sue considerazioni sopra l' *Antigone*. Il Cesarotti ammira spezialmente quest' ultima, vi trova scene insigni, sorprendenti, divine, e, pieno d' entusiasmo, esclama che per notare i tratti più distinti d' una tale tragedia bisognerebbe trascriverla. Lo Schedoni, assai più sollecito di mettere in piena luce i difetti che a lui sembra di scorgere nell' Alfieri, che disposto a dimostrarne i pregi, è forzato per rispetto all' *Alceste* d' esprimersi col linguaggio dell' idolatria (*). Cooper-Walker, in proposito del *Polinice*, confessa che « i caratteri di Polinice e d' Eteocle sono disegnati con forza e verità, e che l' uno dà risalto all' altro. Forse (egli soggiugne) la mano dell' autore in nessun altro lavoro si mostra così maestra, come nella morte di que' disgraziati fratelli. » Il sig. De Sismondi annunzia all' Europa che il *Polinice* e l' *Antigone* sono tragedie che brillano di bellezze di primo ordine; che il personaggio d' Elettra, nell' *Agamennone*, è tutto intero ammirabile; che Agamennone esprime tutta la tenera commozione di un buon re che ritorna fra le braccia de' suoi popoli, d' un buon cittadino che rientra nella sua patria, d' un buon padre che ritrova la sua famiglia; che Egisto è umile senza bassezza, finto senza cagionar

(*) V. la Nota 15.

disgusto; e che soprattutto la scena in cui Egisto si congeda da Clitennestra invasa da tutto il delirio dell' amore, questa scena sì terribile nelle sue conseguenze, è condotta con arte portentosa (*). E noi finalmente aggiugneremo che l' *Oreste*, rappresentato da buoni attori, produce sempre sulle nostre scene straordinario effetto, nè v' è alcuno che s' accorga della monotonìa del furore del protagonista, difetto notato dal Sismondi. Il sig. Blanes deve a questo personaggio la sua grande riputazione come attore. I succennati Critici hanno pur fatto osservare diverse macchie onde sono a loco a loco offuscati i soggetti greci trattati dall' Alfieri, nè certo si sono in questa parte mostrati indulgenti; nessuno però s' è mai dato a sostenere che tali soggetti *assumano nelle mani d' Alfieri una tinta moderna e borghese.* Ma se così giudica il sig. Schlegel delle tragedie d'Alfieri lavorate sopra argomenti greci, che cosa dirà poi egli del *Timone d' Atene* e del *Troilo e Cressida* di Shakespear, ove non ci ha d' antico e d' eroico, se non che i nomi de' personaggi; cagione forse per la quale Ippolito Pindemonte non dubitò d' affermare che il Tragico inglese cangia sovente, senza scrupolo, il coturno in una pantofola (*)? E pure il sig. Schlegel trova nel proprio ingegno con che giustificare queste due produzioni, e farnele quasi quasi aggradire! Dunque ne' suoi giudizj la parzialità non òccupa l' ultimo luogo. . . . Il Traduttore francese di questo *Corso di letteratura drammatica* dice nella sua prefazione che l' Autore *ha trattato il teatro italiano, antico e moderno, con estrema severità;* ma noi crediamo d' aver motivo d' asserire ch' egli spesse volte lo ha trattato ancora con ingiustizia.

(21) *Pag.* 20. — « Se l' Alfieri osserva l' unità di « luogo, è perchè egli còlloca la scena in un modo « così poco apparente e così indeterminato, che la

---

(*) Sismondi, opera citata, T. III, p. 4, ecc.
(*) Discorsi aggiunti all' *Arminio*, p. 201.

« crediamo in qualche oscuro ridotto, ove non usa-
« no che congiurati. »

Nella *Mirra*, nell' *Alceste*, nella *Merope*, nell' *Ottavia*. . . . ., la scena non è posta sicuramente in oscuri ridotti, ove non usino che congiurati; ma dentro splendide reggie, ove nessun congiurato mette mai piede, ed ove è verisimilissimo che intervenga tutto quello che v' interviene. E il Foro romano nella *Virginia*, il campo degl' Israeliti nel *Saul*, la reggia di Rosmunda. . . . non sono nè così poco apparenti, nè così poco determinati, che altri possa prendervi equivoco. Nondimeno l'Alfieri non s'ha poi fatto sì grave scrupolo dell' unità di luogo, che alcuna volta non l'abbia violata: nel *Filippo*, nel *Bruto secondo*, nell' *Agide*, la scena si cambia; la qual licenza mentre doveva essere lodata dal sig. Schlegel, come quella onde tanto si valgono i poeti romantici da esso venerati, prova eziandio che Alfieri, dove osservò la regola dell' unità di luogo, lo fece senza apparente sforzo, giacchè, in caso diverso, se ne sarebbe dipartito, non s' avendo pigliato per legge di dovervisi religiosamente attenere. Infine piacemi notare che anche il gran Corneille è d' avviso « di non determinare troppo distintamente il luogo dell' azione, e di contentarsi di dire che la scena per esempio è in Corinto o in Roma, od al più nel tal palazzo, lasciando così all' immaginazione dell' uditore l' arbitrio di stabilire il luogo nella maniera che più gli aggrada, o che stima più conveniente. » Ma il sig. Schlegel si ha prefisso di veder tutto difettoso in Alfieri, e quindi vuole in esso riprendere fino a ciò che poco gl' importa di trovare o non trovare appresso degli altri Drammatici.

(22) *Pag.* 20. — Se l' Alfieri non circonda i re e gli eroi delle sue tragedie di tutta quella pompa che si osserva particolarmente ne' melodrammi e nelle azioni pantomimiche, si è ch' egli sdegna di cattivarsi gli spettatori con simili *mezzucci*, onde pur troppo abbisognano tragedie men ricche di gravi con-

cetti, e che tendono ad uno scopo meno sublime; si è ch' egli vuol parlar all' anima, e non lusingar gli occhi; si è ch' egli ben sapeva che il decorare una tragedia con pompa estrinseca ed accessoria, è cosa da qualunque scrittore, ma che il darle maestà colla grandezza de' pensieri, colla forza delle sentenze, coll' importanza de' fatti, coll' unità d' azione e d'interesse, collo splendore di ciò che scaturisce immediatamente dall' anima, voglio dire le grandi passioni, è proprio di pochi ingegni privilegiati; egli sentiasi da tanto, e il fatto prova ch'egli non s' ingannò. *Non sapendo dipingerla bella, ricca la dipingesti*, disse Apelle ad un suo discepolo che aveva profuso l' oro e le gemme intorno alla famosa Elena. Il medesimo io pur direi a chi ponesse soverchio studio nel procurar luogo allo sfoggio delle decorazioni, quando il soggetto spontaneamente non le addita: un tale apparato ottico è contrario alla natura stessa della tragedia, la quale non deve accattare altronde i mezzi di dilettare per vie diverse da quelle che guidano al suo fine, ma solo colle sue proprie forze dee muovere a terrore ed a compassione anche quelli che l' ascoltassero senza vederla. I re, gli eroi dell' Alfieri, senza lusso e senza corteggio, sono per sè tanto grandi e luminosi, che il nostro popolo li vede sempre con maraviglia, sebbene sia avvezzo agli sfarzosi spettacoli delle incantatrici scene del *teatro alla Scala*. Basta questo solo fatto a confutar tutte le censure più ingegnose. Quando Cesare, avvolto in rozze lane, e assiso in una fragile barchetta flagellata dal furore della tempesta, dice allo sbigottito pilota: *Non paventare; hai teco Cesare, e di Cesare la fortuna che naviga insieme con te*, è di lunga mano più grande e più venerabile agli occhi d'un popolo capace d'alti sentimenti, qual è il popolo italiano, che allorquando preceduto da' suoi satelliti, accompagnato da' senatori, seguito dalla curiosa plebe, ed al suono strepitoso de' militari strumenti, egli si conduce alla festa de'Lupercali, dove, con preparata farsa, deve Antonio offerirgli il diadema.

(23) *Pag.* 21. — Ecco una volta anche il sig. Schlegel costretto di confessare che l' Alfieri ha saputo dare ad una sua tragedia il colorito proprio alla nazione ch' egli tolse a dipignere, e farvi risplendere una poesia che spiega un volo veramente lirico! L'elogio che ne fa Sismondi, è ancora più bello. « Questa tragedia (il *Saul*), egli dice, differisce totalmente da tutte l'altre dell' Alfieri; essa è concepita nello spirito di Shakespear, e non in quello de' Tragici francesi; non è il conflitto fra una passione e un dovere che forma la peripezia o il nodo tragico; è la dipintura d' un carattere nobile colle grandi debolezze che talvolta vanno giunte a grandi virtù; è la fatalità, non del destino, ma della natura umana.... Egli è il primo demente eroico ch' io vegga introdotto sul teatro classico (*). » — Ma non parrebbe al sig. Schlegel di bene adempiere le parti di Critico, se col dolce delle lodi non mescolasse l' amaro della censura; e quindi egli si fa premura d'avvertire che la *solitudine del teatro è soprattutto manifestissima nel* Saulle. Il sig. Sismondi è stato più giusto. « La maniera nuda e austera d' Alfieri, dic' egli, conveniva alla semplicità patriarcale del tempo ch' egli voleva rappresentare. Non si ricerca punto che il primo re d'Israele sia circondato di numerosa corte, e ch' egli operi meno da sè stesso, e più per mezzo de' suoi ministri; niuno obblia che Saul era ancora pastore (**). » Questa risposta è la migliore che far si possa al sig. Schlegel, e ne reca maraviglia com' egli non l' abbia preveduta.

(24) *Pag.* 21. — « La *Mirra* è un soggetto ecces-

(*) Sismondi, opera citata, T. III, p. 29. -- Probabilmente egli qui non parla che del teatro classico moderno, giacchè nell' antico abbiamo l' Ajace colpito parimente da questa morte della ragione per motivi che in parte s' assomigliano a quelli di Saulle. Ed a me pare che insieme col *Saul* si debba citare l' *Aristodemo* di Monti, il quale in varie scene emula il *Macbeth* di Shakespear.

(**) Sismondi, opera citata, T. III, p. 18.

« sivamente ributtante, che non si poteva tentare,
« senza temerità, di mettere sulla scena. »

Mirra, per vendetta di Venere, innamorata del proprio genitore, non è più ributtante nè di Edipo, che giace con Giocasta, sua madre, nè di Fedra accesa d'incestuosa fiamma pel suo figliastro Ippolito. La temerità ch'ebbe l' Alfieri di metter sulla scena un tal soggetto, è quella istessa ch' ebbero Sofocle e Voltaire, Euripide e Racine: quella istessa gloria che da simile temerità conseguirono i due Tragici greci e i due Tragici francesi, conseguita fu pure dal Tragico italiano. Ma l'infelice Mirra, sempre modesta, sempre innocente di cuore, sempre forte di carattere, e che infino alle ultime parole del quinto atto non iscopre mai chi sia l'oggetto del suo colpevole amore, ne intenerisce, ne fa piangere al suo pianto, e ne sforza ad affezionarla; laddove l' impudente Fedra, nella tragedia di Racine, la quale impiega tutta l'eloquenza delle lusinghe per trarre Ippolito a corrispondere al suo vituperevole ardore, e ne soffre in sul viso la ripulsa, fa nausea e ne muove a raccapriccio. « La Mirra, dice il Signorelli (*), è trattata con maestrevole superiorità dall' insigne nostro Tragico Vittorio Alfieri, il quale, riscaldato dalle patetiche immagini ed infiammate espressioni di Ovidio, ha renduta quella sventurata degna di tutta la tragica compassione, e sommamente interessante, malgrado del di lei criminoso ardore. » — « La *Mirra*, dice Cooper-Walker, sembra essere la prediletta dell' autore, e tale pur anche le accadrà d' essere riguardo al pubblico. Benchè l'Alfieri per modestia dica, con Ovidio, in proposito di questo fatto:

Dal mio canto ite lungi, o padri, o figlie:
Questo è canto d' orror . . . .,

egli ha saputo trattarlo con tanta dilicatezza, che per

(*) *Delle migliori tragedie greche e francesi*; *traduzioni ed analisi comparative* di P. N. Signorelli, T. I, p. 3.

nessun modo soffrir ne possono le più caste orecchie. Quantunque invasa per tutto il tempo dell' azione dalla sua malnata passione, Mirra non tradisce mai il segreto del suo cuore, sinchè può resistere all' ultima agonia di sua morte. . . . È perfetto il carattere di Ciniro, come re e come padre. Cecri ha tutte le virtù e i sentimenti tutti che ad eccellente moglie e a madre convengono. Il generoso, l'innamorato Pereo, personaggio d' invenzion del poeta, aggiunge molto all' interesse della tragedia (*). » — La *Mirra*, per quanto a me pare, è fra le moderne tragedie una di quelle in cui domina maggiormente lo spirito greco. La *Mirra*, recitata dalla Pelandi o dalla Marchioni, produce sempre un effetto inesprimibile, e il Pubblico sempre ne chiede la replica. Se la *Mirra*, tal quale fu immaginata e condotta dal genio dell' Alfieri, fosse a noi pervenuta, o si fosse potuto far credere che pervenuta fosse dall' Antichità, si avrebbe senza dubbio da' Critici per uno de' *capi d' opera* di Sofocle o d' Euripide, e verrebbe citata con meraviglia; i difetti che adesso vi si vogliono trovare, sarebbero stati allora tenuti per bellezze peregrine da tutta la superstiziosa schiera de' commentatori e degli eruditi, come accadde a Leon Batista Alberti. Egli compose verso l' anno 1425 una commedia latina intitolata *Philodoxios*, e ne mandò fuori varie copie sotto al nome di Lepido, antico poeta romano. Sì bella astuzia ingannò i dotti, i quali fecero a gara ad esaltare a cielo una produzione che avrebbero forse biasimata con rabbia se fosse stato lor noto che l' autore era un moderno ed un loro contemporaneo (**). Or presta ancor fede, se puoi, agli elogi od alle censure de' Critici di professione!

(25) *Pag*. 21. — Il sig. Arteaga, spagnuolo, ve-

(*) Cooper-Walker, opera citata, p. 278.

(**) Roscoe, *Vita di Lorenzo de' Medici*, T. I, p. 97. Traduzione italiana.

dendo nel *Filippo* d'Alfieri infamata la memoria di un antecessore del suo Re, si scaglia veementemente contro il nostro poeta, e con ogni ingegno si sforza di mostrar soprattutto che il fatto storico fu totalmente stravolto da esso; che Filippo era tenuto da' suoi contemporanei pel Re più cattolico di quel secolo, il più clemente, il più dolce; che mai non v' ebbe figlio più colpevole di Carlo; che Perez era uno de' più famosi ribaldi che abbiano mai usato in corte ecc. ecc. (*). Se queste notizie fossero autentiche, la sua critica colpirebbe ugualmente il *Don Carlos* di Schiller; ma l'opinione generale, fondata sulla tradizione e sovra opere divulgatissime, le impugna; e quando un poeta s' attiene ad essa, non solamente non può meritar biasimo, ma compie anzi uno de' suoi primi obblighi, raccomandato da tutti i maestri. Altro è l' ufficio della storia, ed altro quello della poesia. Il resto delle censure del sig. Arteaga tocca propriamente la parte drammatica; ma in luogo del sano giudizio, ci si vede a prima giunta lo spirito nazionale irritato; e fuori d' alcune poche osservazioni degne d' essere tenute in conto, ma già fatte da altri prima di lui, non ci si trova che animosità, acrimonia, cavillo, pedanteria. I vapori della bile gli offuscano l'intelletto per modo, ch'egli non arriva nè pure a comprendere quella grave sentenza dell'Alfieri, cioè che *Machiavelli apparirà un Tacito agli occhi degl' Italiani*, *allorchè questi diventeranno un popolo libero*; e si sbraccia a dimostrare che fra questi due Storici non è corrispondenza veruna, dando così a divedere che le opere del Segretario fiorentino non sono pane per le sue mandibole. Appena si può credere che l'autore di queste critiche intorno all' Alfieri sia quel medesimo che ne diede l' eccellente opera sulle *Rivoluzioni del teatro musi-*

(*) *Lettera* dell' Ab. Stefano Arteaga a Monsig. Ant. Gardoqui intorno il *Filippo*, inserita nell' ultimo volume dell' opere d' Alfieri stampate in Piacenza co' tipi del Majno l' anno 1811

cale. Pur nondimeno parve al sig. Schlegel di poter riposare con tanta sicurezza in sulla fede di esso, ch' egli ne raccolse tutte le sentenze, e le replicò quasi letteralmente in questa sua Lezione.—Intorno alla *Mirra* ignoro che l' Arteaga abbia scritto alcuna dissertazione particolare; ciò ch'egli ne dice per incidenza nell' esame del *Filippo*, risguarda solamente il carattere di Ciniro, in cui gli spiace di non vedere che uno sposo ed un padre; quasi che un Re, per comparire in una tragedia, debba sempre dettar leggi, o bandir la guerra, o negoziare trattati.

Qui finiscono le censure del sig. Schlegel sopra l' Alfieri: ma varj Critici ve n' aggiungono un'altra ancora più forte in vista, e intorno alla quale io reputo non esser qui fuor di proposito il far parola, acciocchè nel complesso delle presenti osservazioni trovino i lettori un'apologia delle opere del nostro poeta, abbastanza compiuta per quanto è possibile negli angusti limiti che a semplici *Note* sono prescritti. Questi Critici sostengono adunque che nella maggior parte delle tragedie dell' Alfieri lo scopo morale è fallito, per vedersi nelle medesime oppressa la virtù, e impunito il delitto. Una simile censura fa chiaro ch' essi confondono l' istruzione degli spettatori colla retribuzione de' personaggi del dramma. Non dirò già che nuoca allo scopo morale il far trionfare la virtù, e rimaner castigato il vizio o il delitto; ma voglio sì bene dimostrare che lo scopo morale non è punto tradito nel caso opposto. Nel primo, il poeta c' invita a seguir la virtù, ed a fuggir le opere malvage, col farne vedere il premio che la Provvidenza accorda all' una, e la pena ch' ella scaglia sulle altre (e questo è piuttosto il metodo d' istruzione del pulpito, che quello della scena); nel secondo il poeta ne stimola a farci campioni della virtù, a proteggerla con tutte le nostre forze, ed a perseguitare gli scellerati che le dànno guerra. Allorchè vediamo la virtù premiata e il delitto punito, non rimane nel nostro cuore che la contentezza prodotta da questa

giusta retribuzione ; allorchè vediamo il contrario, c'innamoriamo vie maggiormente della virtù, perchè le sue sciagure accrescono le sue attrattive, commovono il nostro cuore, e vi destano la generosa brama di soccorrerla e trarla a salvamento; odiamo vie maggiormente il delitto, perchè ci si mostra col fatto ch' esso è tanto industre nelle sue insidie, nelle sue nequizie, nelle sue crudeltà, che perviene talvolta a sottrarsi al meritato castigo. Nel primo caso, il nostro amore per la virtù, è un amore interessato; la speranza del premio: nel secondo è un amore puro, sublime, virtuoso come la virtù stessa, perchè amiamo la virtù per sè medesima. Nel primo caso, lo spettatore propone tacitamente a sè stesso di fuggire il delitto per timor della pena che gliene segue; questo proponimento è figlio della debolezza: nel secondo odiamo il delitto per la deformità, pe' mali ch' esso reca ad altrui; questo è l' odio della virtù, dell' eroismo. Ma ciò non basta. Quando vediamo punito il delitto, è vero che il nostro cuore rimane contento, ma da questa contentezza nasce appunto che in noi si scema l' odio contro il delinquente, ed anzi spesse volte avviene che ne muova pietà di lui; il che è contrario al fine a cui devè tendere il poeta; ottenere l' altrui commiserazione è premio e non gastigo: laddove, allorchè il delinquente riman salvo, dura e cresce nel nostro petto l' odio contro di esso, e ci sentiamo spinti a farci noi stessi ministri dell'umana e divina giustizia; e quest' odio, che in noi rimane, fa e mantiene nell'animo nostro un'impressione così forte che per niun patto vorremmo diventar noi stessi delinquenti, giacchè l'uomo segue sempre ciò che ama, e non mai ciò che abborre. Quando un dramma finisce col trionfo della virtù e colla punizione del delitto, il poeta è quello che fa tutto, e mette quindi in riposo gli spettatori; quando un dramma finisce con una catastrofe opposta, il poeta lascia nell' animo degli spettatori il vivo desiderio di far quello che non si è fatto per esso; che è a dire,

egli ottiene il suo nobilissimo fine, quello di renderci sostenitori della virtù, e persecutori del delitto; le quali azioni entrambe non possono essere che il frutto dell' amore dall' una parte, e dell' odio dall' altra. Presentare la virtù premiata e il delitto punito, per rendere migliore il popolo, è un metodo che suppone in esso popolo non altro stimolo a seguire il bene, che la sicurezza della mercede; non altro freno ad abbandonarsi al male, che la paura del gastigo: i quali principj sono quelli dell' egoismo, sono bassi e niente del tutto virtuosi, ancorchè guidino ad operare in guisa che il resultato può avere agli occhi altrui l' apparenza della virtù. Presentare la virtù oppressa dalle sciagure, e il delitto impunito, per farci amar l' una e odiar l' altro per sè stessi, e indipendentemente da qualunque speranza di ricompensa o tema di punizione, è il metodo del saggio, del filosofo, del grande poeta, i quali debbono sempre aver per fine d'esaltare la dignità dell'uomo, renderlo maggiore di sè medesimo, e far che le azioni sue sieno veramente magnanime, sublimi, disinteressate, non in vista, ma intrinsecamente virtuose.

Or dunque ricapitoliamo. Coloro che si gettano a biasimare un dramma in cui la virtù rimanga oppressa e il delitto impunito, confondono l' istruzione degli spettatori colla retribuzione de'personaggi rappresentati; considerano la scena come un tribunale innanzi a cui vengono tradotti i rei e gl'innocenti per essere giudicati, anzichè una scuola a cui sono chiamati gli spettatori per essere istruiti nella conoscenza dell' uomo; credono che il giudice debba essere il poeta, quand'egli per l'opposto vuole che giudici sieno gli spettatori medesimi; pretendono in fine che il dramma operi sulla nostra riflessione colla fredda immagine dell' esempio, quando il poeta aspira in quel cambio a renderne caldi partigiani della virtù e fieri nemici del delitto, coll' agitare il nostro cuore, e collo svegliarvi quel fuoco irresistibile di passio-

ni che ne sforza ad abbracciar la causa della prima, ed a scagliarci contro l'altro.

La somma di così lungo ragionamento si trova rinchiusa in queste semplici parole d'Ippolito Pindemonte: *Basta per lo scopo morale della tragedia così dipingere l'onesto e il malvagio, che lo spettatore desideri di rassomigliare al primo benchè perdente, e desiderar non possa di rassomigliare al secondo, tuttochè trionfante* (*). Laonde, s'io per avventura fossi discorso dal vero, non mi vergognerò se non altro d'aver errato insieme con un sapiente di tanta autorità.

(26) *Pag.* 21. — In buon'ora! ma noi finalmente avevamo delle tragedie regolari, o storiche o di pura invenzione, e piene di cose terribili e commoventi; noi avevamo delle buone commedie di carattere e d'intrigo, che si leggono pure oggidì con piacere; avevamo creata la pastorale e la commedia rusticale (nè di quest'ultima il sig. Schlegel ne fa pur cenno); e già avevamo inventato il melodramma, quando in Francia non si rappresentavano ancora che gli scandalosi spettacoli de' Misteri, ed altre farse non meno scandalose pel gusto; quando sulle scene d'Inghilterra non si era per ancor fatto alcun tentativo sopportabile in nessun genere; quando in Germania non si conosceva ancora altro teatro che il castello de' burattini; quando in Ispagna tutto l'apparecchio d'un direttore di spettacoli stava riposto in un sacco, e consisteva in quattro pellisce bianche di pastore, guernite di cuojo dorato, quattro barbe e parrucche, e quattro bacoli.

(27) *Pag.* 21. — Qui fa d'uopo rettificar le idee. L'Ariosto, è vero, compose da prima la *Cassaria* ed i *Suppositi* in prosa, ma poscia le ridusse in versi sciolti sdruccioli; e in questa forma sono pur distese le altre sue commedie. Quelle poi del Machiavelli sono tutte in prosa, tranne una senza titolo, la quale è composta in versi di vario metro.

(*) Discorsi aggiunti all'*Arminio*, p. 278.

(28) *Pag.* 21. — Al giudizio che piace al sig. Schlegel di dare intorno alle commedie dell' Ariosto, contrapporremo quello che si legge in Ginguené. « Se la *Calandria* è tuttavia stimata in Italia, essa è spezialmente da' Fiorentini; ma le quattro commedie dell' Ariosto sono apprezzate dall' Italia intera; e non è soltanto per cagione dello stile dell' autore, il quale, per la facilità e la chiarezza, non ha pari in tutta la poesia italiana, ma perchè i personaggi dicono sempre quello che debbono dire, ed in un modo così naturale, sebbene sempre elucubrato, che non sembra possibile d' esprimersi con maggior varietà e semplicità; perchè il calore e la rapidità del dialogo non si raffredda e non si rallenta quasi mai; perchè finalmente in tutte le situazioni comiche dove il poeta colloca i suoi personaggi ridicoli, tutto quello che dice ciascun di loro di faceto, è tale soprattutto mercè della combinazione o del contrasto de' caratteri con queste situazioni medesime. Leggendo la maggior parte delle commedie italiane del medesimo secolo, benchè parecchie, considerate quai drammi d' intreccio, abbiano un alto grado di merito, si direbbe che gli autori le fecero perchè la moda voleva che se ne facesse; laddove, leggendo quelle dell' Ariosto, bisogna dire ch' ei le compose per secondare l' impulso del suo genio osservatore e dolcemente maligno, e che la natura, facendo di esso uno de' più grandi poeti che sieno mai esistiti, l' aveva principalmente dotato del talento di conoscere e dipignere i caratteri, i vizj e le ridicolosità degli uomini (*). »

(29) *Pag.* 21.— Non si può dire se le commedie del Machiavelli produrrebbero oggidì sulle scene effetto drammatico, giacchè, per la enorme diversità de' costumi che vi sono ritratti, e per l' estrema licenza con cui vengono essi posti innanzi agli occhi dello spettatore, non si potrebbero nemmeno rap-

(*) Ginguené, opera citata, T. VI, p. 219.

presentare. Ma pure è fuor di dubbio che si leggono tuttavia con grande curiosità e diletto, quantunque sia per noi perduta una gran parte della forza comica riposta ne' modi allusivi onde ribocca il loro linguaggio, e che dovevano a que'tempi dar loro un frizzo piacevolissimo; e la *Mandragola* soprattutto, al suo primo apparire, ottenne un successo così felicemente compiuto, che il Giovio lasciò scritto avere tal commedia destato sul teatro fino alle risa degli spettatori più ipocondriaci, e di quelli ancora che s' accorgevano d'essere presi di mira nel disegno de' caratteri introdottivi. E l' Algarotti propose che fra le quattro statue de' migliori poeti drammatici che si dovevano collocare nel teatro di Berlino, non si ommettesse quella del Machiavelli pel gran merito appunto della sua *Mandragola*.

(30) *Pag.* 22. — Bouterweck ha ragione: il disegno della *Virginia* di Bernardo Accolti, detto *l'unico Aretino*, è precisamente lo stesso che quello dell' opera di Shakespear intitolata *È tutto bene ciò che a ben riesce;* cioè a dire il soggetto d'ambedue questi drammi è tratto dalla Novella 29.ª del Boccaccio: se non che l' Accolti in vece della *Giletta di Nerbona*, del *Re di Francia*, del *Conte Beltramo di Rossiglione*, della *fanciulla di Firenze* ecc., che sono nel novelliere, finge una *Virginia* di Salerno, un *Alfonso* re di Napoli, un *Alessandro* principe di Salerno, una *Camilla* fanciulla milanese ecc.: e Bouterweck ha pur ragione di censurare un simile componimento, privo d'invenzione, senza condotta, tirato giù con pessimo stile. L'Accolti non fece altro che dar forma di dialogo alla Novella del Boccaccio, senza che nulla v' abbia aggiunto del suo, tranne l'episodio sconnesso e inconcludente d' un certo *Silvio* innamorato di *Virginia*; ma se nella Novella brillano le più squisite grazie di lingua e si ammira la più felice esposizione, non vedesi nella tragedia che rozzezza, stravaganza, pazzia. L'argomento è disteso a foggia di sonetto; il dialogo è tutto in ottava rima;

alcune epistole e l' ultima parlata di Virginia sono verseggiate in terzine. La scena è da prima in Salerno; poscia in Napoli, dove si sta per un otto giorni e forse più; quindi in Milano, dove il principe Alessandro riceve una lettera che Virginia sua moglie gl' invia da Salerno per mezzo di due oratori, i quali, appena congedati da lui, ricompariscono in un volger d'occhio davanti a Virginia, ch' è sempre a Salerno, colla risposta; indi a poco la scena è nuovamente in Milano; tosto tosto si ritorna a Salerno; di poi si vede Virginia in un luogo, che non si può sapere qual sia (giacchè le mutazioni di scene non sono mai indicate, e solo s' indovinano per discrezione), ma ch' è verisimilmente una villa fuor di Milano; ed alla fine, intanto che Virginia recita un' ottava, e senza togliersi dal cospetto degli spettatori, ella perviene da questo luogo innominato a Salerno co' suoi due figliuolini, ond' ella era rimasta incinta, per opera del principe Alessandro suo sposo, nell' atto 3.°, durante il quale ella giacque con lui dieci notti. Io non ho potuto raccogliere (nè per verità me ne sono preso gran cura) che questa tragedia sia stata esposta sul teatro; ma se fu, bisogna supporre che la scena fosse stabile, e che si lascia all' immaginazione degli spettatori di figurarsi i diversi mutamenti di luogo, a seconda degl' interlocutori ch'entravano, e delle cose ch'essi dicevano, appunto come succede alla lettura. Queste semplici notizie sono a bastanza e d' avanzo a mostrare qual sorta di mostro dolga al sig. Schlegel di non aversi potuto procacciare; ma dove sia chi regga a trascorrere tutto intero il dramma, vi troverà cento altri assurdi fuor d' ogni espettativa. Anche nell' opera di Shakespear si vola come per incantesimo da un paese ad un altro, e succedono avvenimenti pe' quali è necessario per lo meno uno spazio di due anni; ma questi difetti sono a dovizia compensati da originali bellezze, di cui non è pur ombra nella tragedia dell' Accolti. Ma il sig. Schlegel dice che la *Virginia*

vuol essere riputata per un tentativo *unico nel suo genere*, a fine di dare ad un piccolo romanzo serio la forma drammatica e gli ornamenti della poesia. Egli è vero che questo tentativo dell' Accolti è *unico nel suo genere*, se vogliamo solo aver riguardo alla demenza con cui fu condotto; ed è gran ventura che sia pur *unico:* ma di drammi romanzeschi sull' andare delle mostruosità spagnuole ne abbiamo altri esempi nella *Donna costante* e nell' *Amante furioso* di Raffaello Borghini, per altro scrittore riputatissimo; nella *Prigione d' Amore* e nell' *Erofilomachia* (o sia *Combattimento dell' amore e dell' amicizia*) dello Sforza d' Oddi; ed in qualche altra composizione de' tempi a noi più vicini. Fortunatamente però questi esempi sono rari, e l' Italia li rifiuta.

(31) *Pag.* 23. — La commedia del Tasso, onde parla qui l'Autore, è intitolata *Gl' intrighi d' Amore.* Il giudizio ch' egli ne pronuncia, è così superficiale, che appena si può credere che v' abbia posto addosso uno sguardo; nondimeno in totale non si può dargli taccia d' ingiustizia: di fatto l' avviluppamento di questa commedia, suo principale difetto, è di tal sorte, che a volerne solo esibire un semplice abbozzo, è mettersi dentro ad un laberinto da non ne poter riuscire così di leggieri. Pure ci proveremo. — Un certo *Camillo* fu riscattato dal sig. *Stefano*; venuto questi a morte, prima di rendere l' estremo sospiro, lo raccomandò caldamente a suo fratello *Alessandro*, al quale diede pure uno scritto suggellato, con ordine che non si aprisse se non passato il decimo anno della sua morte. *Alessandro* d' allora in poi chiamò *Camillo* col nome di figlio, e indi a poco tolse in moglie una certa *Cornelia*: sembrandogli in breve tempo ch'ella vagheggiasse *Camillo* suo supposto figliastro, per chiarirsi meglio del fatto, simulò di dover intraprendere un viaggio, e dopo qualche spazio fece dar fuori voce ch'egli fosse morto in Genova; ma sotto le mentite spoglie d'astrologo, egli ritorna a Roma (luogo

della scena), e spia gli andamenti dell' una e dell' altro. *Cornelia* di fatto amava già da gran pezza *Camillo*, e questi lei; il quale, intesa la morte d'*Alessandro*, confida a *Magagna*, servo di *Cornelia*, sè non essere figlio d' *Alessandro*, ed amare perdutamente la finora supposta sua matrigna. *Magagna* è innamorato anch' egli della padrona; ed eccoti come la confidenza fattagli da *Camillo*, dà origine a sospetti e gelosie fra questi due rivali, ed a strani accidenti. *Franceschetto*, piccolo figlio di *Cornelia* e d' *Alessandro*, ha di furto ascoltato tutto il colloquio di *Camillo* con *Magagna*, e a tempo e luogo questa scoperta serve a ingarbugliare vie più la matassa. Stante la loquacità di *Magagna*, e per altri accidenti, *Cornelia* viene informata che *Camillo* non è suo figliastro, ed allora ella pensa di congiungersi seco lui in matrimonio. Ma gli amori di *Cornelia* e di *Camillo* sono turbati spezialmente da *Ersilia*, innamorata anch' ella di *Camillo*; e questa *Ersilia* è figliastra di *Cornelia* stessa, poichè *Cornelia*, avanti che si maritasse con *Alessandro*, era stata moglie d' un certo *Muzio*, e poscia d' un certo *Alfonso*, il quale da una prima moglie aveva avuto la detta *Ersilia*. *Camillo* però non si sente punto inclinato a corrispondere agli affetti d' *Ersilia*, la quale in cambio è vivamente amata da un certo *Flaminio*: questo intersecamento d' amori fa nascere forti controversie tra *Flamminio* e *Camillo*. — Ora *Alessandro* arriva in Roma, come abbiamo detto, travestito d' astrologo; insieme con lui è *Leandro*, suo antico confidente; e quindi conosciuto da tutta la famiglia; anzi è quel medesimo che poco innanzi aveva recato a *Cornelia* l' annunzio della morte di suo marito. *Franceschetto*, che si trova per via, s' abbatte in *Leandro* e nel simulato astrologo ch' egli non riconosce essere suo padre; e subito palesa al primo l'amorosa corrispondenza fra la propria genitrice e *Camillo*. A tai detti *Alessandro* non dubita più di non essere tradito dall' infida moglie e dall' ingrato figlio adot-

tivo; dimodochè, senza le dolci persuasioni di *Leandro* , egli andrebbe tosto ad uccidere ambidue. Ma eccoti che mentre *Alessandro* s' aggira sopra di sè per Roma , gli viene veduta una signora , la quale è niente meno che *Brianda*, moglie sua , innanzi che egli sposasse *Cornelia*. Quale sorpresa per lui , che l' avea pianta per morta , e che si trova ora accasato colla *Cornelia* ! Ella però nol raffigura , sì per l' abito suo d' astrologo , e sì pel gran tempo che n' è separata. Ma questi le si accosta , la interroga sulle sue vincende , e inspirandole confidenza , mediante varie cose che le dice relative ad essa ed al suo *Alessandro*, tutte a lei ben note , e ch' egli finge di sapere per mezzo dell' arte astrologica, ottiene facilmente ch' ella gli manifesti i suoi più profondi segreti: laonde si viene , pe' loro scambievoli discorsi , a sapere che un certo capitano *Valasches* fieramente acceso di *Brianda* , aveva saputo co' più scellerati stratagemmi far credere ad *Alessandro* la morte di *Brianda* , ed a questa la morte del marito. Ella riputandosi vedova s' era quindi congiunta col capitano *Valasches*, dal quale ebbe una figlia chiamata *Lavinia* ; ma , sendo morto anche *Valasches* , cambiò l' antico suo nome in quello di *Leonora* , e si rimaritò con un tal sig. *Alberto*. Ognuno si può figurare in che stato si ritrovi il cuore del povero *Alessandro* a cosiffatta scoperta. Che farà egli , divenuto marito di *Cornelia?* e come potrebbe riacquistar la sua cara *Brianda* , s' ella è adesso moglie d' *Alberto* ? In questo contrasto d' affetti , egli si limita a significare a *Brianda* che l' arte sua gli fa manifesto essere ancor vivo *Alessandro* , ma similmente essersi di nuovo ammogliato persuadendosi ch' ella fosse morta ; ed aggiugne che si troverà modo di sapere ov' egli dimori. Grande è la gioja di *Brianda* per essere accertata ch' ella probabilmente rivedrà l' adorato *Alessandro* ; ma ella ha un altro marito, ed egli un' altra moglie. Sa il cielo che cosa succederà ! — *Alessandro* , essendo stato introdotto in casa di *Cor-*

nelia , cioè nella sua casa propria , ritrova sopra il suo scrittorio quella carta consegnatagli da suo fratello *Stefano* , moribondo , come riferimmo indietro, con patto di non l' aprire se non dopo i dieci anni di sua morte ; ora, essendo appunto scorso questo tempo , ei l' apre , e vi trova che quel *Camillo* , onde egli è tanto geloso , e cui presuppone innamorato di *Cornelia* e da lei corrisposto, è *Persio* figlio di *Cornelia* medesima e di *Muzio* , primo marito di essa. Questa nuova scoperta gli fa cader la benda dagli occhi: egli s' accorge che la natura ha finora parlato ne' cuori di *Cornelia* e di *Camillo* , o sia *Persio* , ma che nè l' una nè l' altro seppero bene interpretare le sue voci ; comprende che l' amore di *Cornelia* per *Camillo* è amore di madre , che quello di *Camillo* per *Cornelia* è amore di figlio; onde immediatamente si spoglia le vesti d' astrologo , e si palesa a questi cari oggetti. Qual motivo d'allegrezza per *Cornelia* e per *Camillo!* Ma *Alessandro* vuol ricuperare la sua *Brianda* ; e la misera *Cornelia* perderà lo sposo nello stesso punto ch' ella se l' ha riacquistato. No , la Provvidenza ha decretato altrimenti. — Non prima s' è scoperto esser vivo *Alessandro* , e *Leonora* esser *Brianda* moglie di lui,che pervengono tali notizie all' orecchio d' *Alberto* , ultimo marito della detta *Leonora* , o sia *Brianda* ; il quale , avendo poco prima veduta per caso la *Cornelia* , e ben riconosciutala, rivela adesso ch' egli non è *Alberto* , ma sì bene *Muzio* , antico marito della stessa *Cornelia* ; dichiara che avendo avuto sicuro avviso che la infelice insieme con un loro figliuolino era perita in mare , s' era fatto d' allora in poi chiamare *Alberto* , per non si sentire sonar più all' orecchio un nome che gli rammenterebbe a ogni ora la più funesta delle sciagure ; corre a presentarsi alla sua prima moglie ; e quivi ritrova altra cagione d' inesprimibile contento , perchè scopre in *Camillo* il suo caro figlio *Persio*. Laonde *Cornelia* e *Brianda* ritornano fra le braccia de'loro primi mariti; *Alessandro* e *Mu-*

zio si chiamano per fortunati di poter fare tra loro questo rimutamento di mogli; e quello ch' è stato, è stato. — La matassa non è però sciolta ancora interamente. *Camillo* (cioè *Persio*) si risovviene ora d' *Ersilia*, e, rammentando le straordinarie prove d' amore ch' ella gli diede, si risolve di prenderla in moglie; ma *Flamminio* gliela contrasta a tutto potere, e già sta per ottenere la mano di lei, quando, per mezzo d' *Alberto*, o sia *Muzio*, e d'una certa *Bianchetta* che praticava un tempo in casa di *Alfonso*, si scopre che questo *Flamminio* è *Consalvo* fratello d' *Ersilia* stessa, e per conseguenza anch' egli figliastro di *Cornelia*, giacchè *Cornelia*, tra *Muzio* ed *Alessandro*, aveva avuto per marito *Alfonso*, a cui *Erminia* sua prima moglie aveva partorito *Ersilia* e *Consalvo*. Rimasto adunque *Camillo* senza competitori, sposa *Ersilia*. — Ma dicevamo indietro che *Leonora*, cioè *Brianda*, aveva avuto dal capitano *Valasches* una figlia chiamata *Lavinia*; questa è pazzamente amata da un certo *Flavio*, figlio del sig. *Manilio*, il qual *Flavio* è fuggito dalla casa paterna per esserle vicino, e ottener mercede all' amor suo: ma siccome *Lavinia*, innamorata di certo sig. *Gialaise* napoletano, lo ha rifiutato per suo amante, così egli s' è tinto da moro, e s' è posto a' servigi di questo medesimo sig. *Gialaise*, per avere comodità, non che altro, di parlarle alcuna volta, e d' udire l' angelica sua voce. Ma *Gialaise* punto non cura gli affetti di *Lavinia*, ed arde per la cameriera di lei, chiamata *Pasquina*. Ora la *Bianchetta*, nominata di sopra, e mezzana di professione, essendo informata di tutte queste cose, fa credere alla signora *Lavinia* d'aver dato ad intendere a *Gialaise* che la *Pasquina* lo aspetta a notte avanzata, ma travestito da mugnajo per non essere conosciuto da nessuno, in una certa camera a terreno; e però la induce a mettersi quivi ella medesima, a fine d' ottener per frode quegli abbracciamenti che invano avrebbe speranza d' ottener per amore.

Lavinia acconsente ; la *Bianchetta* ne avverte subito *Flavio* ; e questi , venuta l' ora assegnata, si rende al sì bramato appuntamento. Ma per isventura è riuscito alla *Pasquina* d'ascoltar da una finestra tutta questa trama ; in guisa che, sì tosto come *Flavio* è entrato nella camera che gli fu additata , ella ve lo serra dentro , e corre ad avvisare *Alberto* (*Muzio*) , padrigno di *Lavinia*. *Alberto* si trova insieme coll' amico suo *Manilio* , il quale è in traccia del proprio figlio: ambedue sorprendono subitamente il traditore , che s'è nascosto in un sacco , e a colpi di piedi e di bastone lo cacciano in istrada ; l' infelice mette fuori il capo dal sacco , e *Manilio* scopre in esso il suo diletto *Flavio*. Questi confessa al padre l'invincibile passione che ha destato nel cuor suo la crudele *Lavinia* , cagione di tutti i suoi traviamenti ; *Alberto* si fa mediatore ; e *Lavinia* , non potendo resistere a tante testimonianze d'amore, gli porge in premio la sua mano. *Gialuise* sposa allora la *Pasquina* , che si scopre essere *Gentilesca* figlia di *Magagna* ; e questi si marita con *Bianchetta*. — Così termina questa commedia , di cui

Maggiore intrico in somma unqua non vidi,

come s'esprime il medesimo Tasso nel prologo. Ma in questo epilogo mi sono passato di molti altri travestimenti , di molte altre finzioni , di molti altri casi , che a volerli tutti annoverare sarei stato infinito. Non pare credibile che il Tasso , così amante dell' ordine , della chiarezza ; della semplicità , della regolarità , s' abbia potuto addurre a mettere insieme un imbroglio di questa fatta. Non solo gli accidenti vi sono ammucchiati con tanta ridondanza , che impossibile è quasi il tener loro dietro coll' attenzione ; ma il difetto maggiore consiste nella moltiplicità delle azioni. Nondimeno *Alessandro* s' innalza sopra tutte l' altre figure di questo complicatissimo quadro, e il suo carattere è ben

dipinto; parimente vi s' incontrano scene da far ismascellare dalle risa, e il dialogo, come osserva anche il Sismondi, non manca nè di grazia, nè di facilità. Io però sono inclinato a supporre che siccome a' tempi del Tasso era in gran voga il genere romanzesco, e si sosteneva dai più che il romanzo, appunto per la sua moltiplicità d' azioni, aveva il vantaggio dall' epopeja, costretta d' aggirarsi intorno ad un' azion sola, così egli, dopo l' aver oppugnato una tale teoria ne' suoi discorsi sopra l' arte poetica, abbia pur voluto renderla ridicola col presentarne all' occhio, per mezzo di questa commedia, gli enormi difetti. Se tal fu l' animo suo, dovremo confessare che gl' *Intrighi d' Amore* sono la più ingegnosa parodìa che si potesse far mai del romanzo; e diventerà meritevole di lode ciò stesso che, considerato per semplice commedia, sarìa piuttosto degno di biasimo.

(32) *Pag.* 23. — Giovambattista della Porta, napoletano, fiorì verso la fine del secolo XVI o in quel torno, e fu lodatissimo per le molte opere scientifiche e letterarie ond' egli arricchì l' Italia, fra le quali è celebre il *Trattato della fisonomia*. Di lui abbiamo pure due tragedie, una tragicommedia, e quattordici commedie in prosa: queste ultime, sebbene a' dì nostri pressochè dimenticate, sono degne d'esser lette specialmente da chiunque dedica i suoi studi al teatro. Ma fra la moltitudine delle commedie che uscirono a que' tempi, ne pare che non si debba tacere di quella del Caro, intitolata *Gli Straccioni*. Ecco il giudizio che ne diede Giuguené: « Questa commedia scritta con libertà insieme e con eleganza, è una delle meglio condotte dell' antico teatro italiano, una di quelle in cui i sentimenti dell' amore sono espressi con maggior passione e naturalezza, e ad un tempo una delle più allegre (*). » Ancor essa è distesa in prosa; e la lingua soprattutto vi è ma-

(*) Ginguené, opera citata, T. VI, p. 310.

neggiata con quella grazia e disinvoltura che rendono tanto pregevoli tutte l'opere di questo illustre scrittore.

(33) *Pag.* 25. — Fra le censure che vengono fatte al Goldoni, alcune si possono facilmente ribattere, altre non credo. Si nota, per esempio, che la sua lingua è scorretta, ed il suo stile inelegante. Ci ha di quelli, è vero, che sostengono aver ciò fatto il Goldoni a bello studio, affinchè più naturale paresse il suo dialogo; ma fugge loro dalla mente ch'altro è copiar la natura, ed altro imitarla: chi copia, trasporta fedelmente sulla tela, sulla carta, nel marmo, quel tanto ch' egli ha dinanzi agli occhi, qual si ritrova; chi imita, va in traccia del bello, ne raccoglie in uno gli sparsi elementi, e lascia da banda il difettoso: copiare è lavoro meccanico; imitare è opra dell'ingegno, ed è l' ufficio del poeta. Del rimanente, se Goldoni fosse stato ad arte scorretto e inelegante allorchè mette sulla scena personaggi ineruditi e volgari, sì lo vedremmo poi dare un linguaggio puro e venusto a'personaggi colti e bennati; ma questo non apparisce. — Si accusa il Goldoni d' avere imbrattato il suo dialogo di osceni equivochi e discurrili facezie; noi potremmo dire bensì che dal medesimo difetto non vanno esenti nè anche parecchie delle commedie francesi più lodate, e che le commedie del Goldoni sono in questo particolare uno specchio di pudicizia e di decenza rispetto alle famose commedie del secolo XVI, potremmo aggiugnere ancora che se a que' tempi una soverchia facilità ed una eccessiva trascuraggine di certe apparenze, le quali, se non attestano l'assoluto bando del vizio, almanco lo velano, faceva plauso alla licenza comica, la schifiltà, o, come dicono i Francesi, la *pruderie* che regna negli odieri costumi, la condanna forse troppo indiscretamente; ma non pensiamo per questo che si debba o si possa giustamente assolverlo. Pure, nè tutte le sue commedie hanno tali macchie, nè dove si trovano, è così difficile di levarle, che punto si

nuoca all' effetto drammatico. — Alcuni rimordono il Goldoni del non aver saputo ritrarre la buona società: noi potremmo rispondere che allora quando egli pone la scena in Venezia, se la società da esso dipinta ha modi e costumi assai poco dilicati, accusar se ne deve l' originale e non il pittore, giacchè a que' tempi la parte più scelta de' Veneziani era lontanissima da quel raffinamento di gentilezza che di corto s'è cominciato a introdurre nella nostra conversazione; Goldoni, ritraendo al naturale i suoi concittadini, presentava a' loro occhi una tela ov' essi potrebbero riconoscere i proprj difetti: ma quand'egli trasporta altrove i suoi personaggi, non sapremmo più difenderlo; ed anzi tanto più ne sembra ch' egli abbia il torto, quanto che s' egli avesse fatto operare e parlare questi personaggi secondo le norme d' una perfetta educazione, avrebbe insegnato a' suoi paesani di come correggersi, dopo che avea loro mostrato ne' soggetti patrii in che cosa essi il più mancavano. — Altri asseriscono ancora che il Goldoni non avesse idee chiare della vera morale, e che perciò le sue commedie sieno spesse volte in questa parte riprensibile. Molte cose furono già dette, ed anco molte se ne potrebbero dire a favore e contra di lui per questo titolo; nondimeno, senza particolarizzare, confesseremo che una simile taccia è fondata alcuna volta in ragioni irrepugnabili: negheremo però ch' egli si sia dilungato dallo scopo morale allorchè lascia impunito taluno de' suoi personaggi viziosi, per le considerazioni che abbiamo esposte alla fine della *Nota* 25, e che, sebbene addotte in proposito della tragedia, sono tanto più applicabili alla commedia, quanto che il gastigo ne sforza a serie riflessioni le quali distruggono l'allegria, e quindi mal si conciliano colla natura della commedia, che deve emendare il vizio col renderlo ridicolo, e non coll' esempio dei mezzi che usa il legislatore. — Noi dunque non abbiamo l' animo così preoccupato di stima pel Goldoni, che non veggiamo in esso varj

difetti,i quali pur sarebbero assai più scarsi s'egli si fosse meno dato alla fretta,e meno avesse trascurata la pulitura de'suoi lavori. Ma quando udiamo il sig. Schlegel asseverare che il Goldoni non possiede nè l' arte di caratterizzare, nè la ricchezza dell' invenzione ; che le sue commedie hanno poco movimento progressivo ; che egli non supplisce all' affetto comico delle maschere , là donde la ha sbandite, con verun mezzo di giovialità che gli sia proprio ; che dove egli ha conservato Arlecchino , Brighella e Pantalone , gli ha renduti molto scipiti ; e che finalmente egli riproduce di continuo i medesimi caratteri , non curandosi pure di cangiar loro i nomi ; è forza pensare ch' egli abbia giudicato il nostro poeta non già sopra un diligente esame delle produzioni di esso , ma sulle animose censure del Baretti o di qualche altro invidioso di questo *figlio e pittore della natura* , come lo chiama Voltaire. Quando poi il sig. Schlegel rimprovera Goldoni perchè le commedie d esso continuamente s' aggirano intorno al medesimo punto , siamo quasi tentati di chiedergli s' egli s' è dimenticato che l' unità d'azione è la prima prerogativa della buona commedia, e che per conseguenza tutti gli accidenti debbono appunto collimare ad un solo centro comune. Laonde egli viene drittamente a biasimar quello che più merita lode: ma non è gran fatto; chi è sì forte innamorato de' guazzabugli onestati dell'appellagione di romantici , che più avanti di essi non vede , nè cosa alcuna più desidera , non può certo contentarsi d' una modesta semplicità. Quando finalmente il sig. Schlegel afferma che le dipinture che fa Goldoni de' costumi, sebbene abbiano della verità , non escono mai dalla regione delle consuetudini giornaliere , e ch' egli ritrae sempre la vita in superficie , dobbiam credere che , per andare a' suoi versi, avrebbe dovuto il Goldoni non già dipingere l' uomo qual si trova ne'paesi ov'esso lo pone, ma qual possiamo immaginarcelo in un mondo ideale ; cioè a dire , il Goldoni avrebbe

dovuto non già scrivere commedie, specchio e storia de' costumi de' suoi contemporanei, come fece Molière, ma romanzi e ghiribizzi: come sogliono gli Spagnuoli, alcuni Inglesi ed alcuni Tedeschi. Che s' egli s' intese di dire non aver saputo il nostro poeta internarsi ne' segreti del cuore umano, risponderemo che forse nessun altro meglio di lui giunse a sorprendere l' uomo ne' suoi più profondi e più nascosti pensamenti: è questa la parte ove Goldoni è sovrano maestro; ed è questa sua sagacità di far giuocare le passioni del cuore e le stravaganze della mente, e di svelarne le molle più sottili e più recondite, che lo sostiene tuttavia sull' odierno teatro, quantunque la diversità dei presenti costumi scemi interesse alle sue dipinture, e quantunque i Beaumarchais, i Diderot, i Mercier, i Kotzebue, ecc. ecc. abbiano talmente corrotto il gusto, che la buona commedia è costretta di cedere il luogo. Il dialogo di Goldoni è sempre vivo; nelle sue scene regna sempre la più schietta allegria; i suoi personaggi sono sempre messi in istati che gli sforzano a palesare tutta la loro debolezza, dal che nasce il vero ridicolo; la satira ch' egli fa del vizio, è talora espressa con parole, ma per lo più presentata colle azioni; quando vuole, egli offre bellissimi quadri di virtù domestiche e sociali; nella *Sposa persiana*, nell'*Ircana in Ispaan*, nella *Bella selvaggia*, nella *Pamela*, egli commuove e fa piangere; in quasi tutti i suoi intrecci signoreggia tutta la forza comica; in somma, ad onta de'difetti che noi pure vediamo in Goldoni, se ci venisse domandato quale fra esso e Molière (il solo che si possa mettere con esso a confronto) sembri a noi più grande, risponderemmo che, mentre in molte parti li reputiamo grandi ambedue del pari, se il poeta italiano cede all' altro nella delicatezza, nella eleganza, e talvolta nel decoro (giacchè nè anco in Molière il decoro è sempre rispettato), lo vince poi nella ricchezza dell' invenzione, nell' orditura e nello scioglimento de' viluppi, nella spontaneità del dialogo,

e nell'arte di collocare i personaggi. Allorchè Goldoni diede a Parigi il *Bourru bienfaisant*, lo stesso Voltaire non potè tenersi di non dire che la Francia era debitrice ad uno straniero dell'averle ridonato il gusto della buona commedia depravato dalle stranezze del *comico piagnoloso*. In queste succinte parole, autenticate dagli straordinarj applausi di tutta la Francia la quale anche oggidì rivede con sommo piacere sulle sue scene il *Bourru bienfaisant*, si contiene il maggiore elogio che far si possa al nostro poeta, e la più valorosa confutazione a tutte le censure de'suoi detrattori. Molte commedie del Goldoni furono tradotte o imitate in Francia, in Inghilterra, in Germania; il che ben prova che l'ammirazione dell'Italia per questo raro ingegno non è cieca parzialità nelle cose proprie. Il dotto Van-Soen, professore nella università di Utrecht, scrivendo al Cesarotti, diceva: *Goldoni è egli adorato in Italia? È egli riconosciuto per uno degli uomini che le hanno fatto maggior onore? Si hanno per esso que'riguardi che la Francia si gloria d'aver avuto per Molière* (*)? Ed io terminerò questa *Nota* colla risposta che il Cesarotti fece a lui sì perchè in brevi linee v'è disegnato il ritratto genuino del primo Comico italiano, e sì perchè mi piace di ricordare il giudizio d'uomo così sapiente e così celebre a que' medesimi fra' miei concittadini (pochissimi per buona ventura), i quali, all'opposto di quel sagace pittore che volendo ritrarre Antigono Re di Macedonia ch'era privo d'un occhio, lo dipinse dall'altro lato, soltanto s'affannano d'accennare altrui quella delle sue pupille ch'è meno vivace. « Se Goldoni (dice dunque il Cesarotti) avesse tanto studio, quanto ha natura; s'egli scrivesse un po'più correttamente; se il suo ridicolo fosse alle volte più delicato; se le sue circostanze gli avessero permesso di comporre un minor numero di commedie, e di lavorarle di più;

(*) *Epistolario* del Cesarotti, T. I, p. 118.

parmi che potrebbesi con molta franchezza contrapporlo a Molière, il quale oserò io dirvi che mi sembra che venga piuttosto idolatrato, che ammirato da' suoi Francesi. Egli (*Molière*) non ha che quattro o cinque commedie: l' altre sono farse per divertire il basso popolo; e a sentir i Critici nazionali, sembra ch' egli abbia esauriti tutti i soggetti. Goldoni ha spinta molto innanzi la commedia *morata*, anzi può dirsene il padre, giacchè egli non ha tanta coltura per andare a cercare il modello appresso le altre nazioni. La sua mediocrità nella erudizione fa in questo punto il suo elogio: egli deve tutto al suo genio. Il sig. Diderot dice che sino ad ora non si sono posti sul teatro se non se i caratteri, e dice che sarebbe un campo nuovo e fecondo il mettere in iscena le condizioni della vita. Egli s' è scordato che Goldoni aveva molto prima eseguito con gran successo ciò ch' egli progetta, compiacendosene come d' una sua vista particolare. Non è però meraviglia che questo illustre Letterato siasi scordato di ciò, giacchè seppe anche scordarsi che il suo *Figlio naturale* sia precisamente il *Vero amico* del Comico veneto, benchè, a dir vero, ingentilito e migliorato dal Francese. Soprattutto Goldoni m' incanta nelle sue scene di *tableau*. Ma convien dirlo, egli è troppo fecondo: dopo Lopez di Vega non so qual altro abbia scritto tante commedie.....Mi duol veramente di vedere alcune delle sue commedie disgustare i conoscitori, quando potrebbero rendersi perfette con leggerissimi cangiamenti, ecc. ecc. (*).

(34) *Pag*. 27. — Le notizie pubblicate dal Baretti intorno all' origine delle composizioni teatrali del Gozzi, e il giudicio ch' egli ne pronunzia, meritano che sia qui loro conceduto alquanto di spazio: le prime suppliranno al silenzio del sig. Schlegel; si vedrà nel secondo la conformità di sentire di questi due scrittori intorno a così strano genere di poesia dram-

(*) *Epistolario* del Cesarotti, T. I, p. 132 ecc.

matica. «Carlo Gozzi, dic' egli, fratello del conte Gasparo Gozzi, s' avvenne un giorno in Goldoni, nella bottega d'un librajo. Quale occasione più bella a sfogare la loro satirica bile! Entrambi si assalirono gagliardamente a vicenda; e nel calore della disputa, Goldoni disse all'inesorabile suo Critico, ch' era facil cosa trovar difetti in una commedia, ma sì lo pregava ad osservare che il punto sta nella composizione d'un dramma. Gozzi replicò ch'era facile realmente a trovar difetti nelle opere teatrali, ma ch'era troppo più facile ancora a scriver commedie da recar diletto e maraviglia ad un popolo che ha un gusto così falso e così stravagante, com' è il popolo veneziano; e soggiunse con aria di disprezzo ch'egli scommetterebbe di far correre tutta Venezia a vedere la novella de' *Tre aranci* messa in commedia. Goldoni e que' suoi partigiani che si trovavano presenti, sfidarono Gozzi a far ciò ch' egli prendeva sicurtà d'asserire; e questi punto nell'amor proprio, entrò in impegno di produrre entro pochi giorni una commedia così stravagante. Chi mai s' avrebbe immaginato che l' Italia sarìa stata debitrice a questa singolare circostanza del più grande poeta drammatico ch' essa abbia avuto sinora? Gozzi mantenne la sua parola, e fece una commedia in cinque atti, intitolata *I tre aranci*, cavata da una di quelle panzane con cui le balie sogliono a Venezia allettare il sonno de' bambini. La commedia fu rappresentata, e le tre belle Principesse, nate dai tre aranci incantati, attirarono un immenso concorso di popolo al teatro di s. Angelo.... Il grande successo di questa commedia incoraggiò Gozzi a far novelle prove dell' ingegno suo pel teatro.... Io vidi rappresentare a Venezia dieci o dodici opere di Gozzi, e ne lessi alcune manoscritte, nè mai veruna composizione di tal genere mi diede maggior diletto. A me pare che Gozzi sia uno di que' genj nati a destare la meraviglia, l' ammirazione e l' entusiasmo. Egli è, al parer mio, dopo Shakespear, l'uomo più straordinario che si sia giammai veduto in verun

secolo, Gozzi è dotato d'un' immaginazione che lo porta a creare caratteri ed esseri che non si trovano in natura, e non pertanto naturalissimi e verissimi. Tale è quello di Caliban nella *Tempesta* di Shakespear. Allo spirito d'invenzione, sì raro fra' nostri poeti moderni, Gozzi unisce la purezza della lingua, la forza e l'ardimento de' pensieri, la bellezza del colorito, l'armonia della versificazione, l'arte di variare all'infinito i movimenti della bilancia del teatro, l'artifizio dell'intreccio, la moltiplicità degli avvenimenti, la probabilità della catastrofe, la varietà delle decorazioni, e molte altre mirabili qualità che si bramano in un dramma (*). » — Ad onta però di così pomposo elogio, si può dire che lo straordinario favore che a que'tempi ottennero in Venezia i drammi di Carlo Gozzi, mostra piuttosto il cattivo gusto dell'udienza, che il loro merito reale; e di fatto l'Autore, come accenna lo stesso Baretti, non ebbe altro in mira, componendo le sue stravaganti commedie, che di far toccare con mano questa verità. È tuttavia curioso il vedere come quello stesso Baretti, che si lascia rapire in tanta ammirazione delle opere del Gozzi, dica poi altrove (**) che il Guarini non è nel suo *Pastor fido* che un pedestre imitatore, anzi copista dell'*Aminta* del Tasso, quand' egli avrebbe dovuto celebrarlo a cielo, come colui che forse il primo in Italia schiuse le barriere a quelle stranezze ed a quella mescolanza di elementi eterogenei, che furono quindi portate al massimo grado d'esagerazione nelle opere del Gozzi. Il sig. Schlegel almeno è più consentaneo a' suoi principj; ma il Baretti, lodando così enfaticamente il Gozzi, non parlava secondo la propria persuasione: egli magnificava questo scrittore per abbasare sempre più Goldoni; s' egli non fosse stato mosso da questo spi-

---

(*) *Les Italiens, Moeurs et coutumes d' Italie, ouvrage traduit de l'anglais de* Mr. Barretti. Cap. VII.

(**) *La Frusta letteraria*, prima edizione, p. 255.

rito d'animosità, avrebbe forse parlato di esso in modo interamente opposto. Il Baretti aveva il dono d'un ingegno svegliatissimo; ma il suo gusto non era sicuro, ed i suoi giudizj veníano il più dettati dalla passione. Fortunatamente però, nè gli sfoggiati suoi panegirici valsero a tenere in piedi le fiabe del Gozzi, nè le sue pazze diatribe ad esiliar dalle scene le commedie del Goldoni. E se i Tedeschi hanno fatto alle opere del primo grandissima accoglienza, se le hanno ristampate, se parecchie ne hanno pur tradotte, se con entusiasmo ne sostengono la riputazione (*), se le spiegano dalla cattedra (**), noi dobbiamo sì bene professar loro gratitudine, percioċchè è glorioso se non altro per gl' Italiani il vedere onorato di lodi e d'ospizio ancora quello che per poco da noi si rifiuta; ma spero a un tempo che i nostri scrittori d'opere teatrali non s'invoglieranno per questo d'imitarlo. Le fiabe del Gozzi, considerate come satire del gusto de' suoi spettatori, sono opere ingegnosissime e forse uniche nel loro genere; ma, tolto via questo fine, esse non presentano al più che una forma di composizione da potersi praticare, purchè maneggiata con modo e con misura, nel melodramma e nelle azioni pantomimiche, ove oggidì si vuole soprattutto che sieno colpiti i sensi, ove il cuore non si lagna se resta alquanto in riposo, ed ove la ragione è meno gelosa de' suoi diritti.

(35) *Pag.* 27. — Dopo l'anno 1796, essendo state riunite insieme diverse parti dell' Italia, si credette di dover isbandire dalla commedia le maschere, poichè non si vedevano nell' *Arlecchino*, nel *Pantalone*, nel *Brighella*, nel *Dottore* ecc., che altrettanti personaggi ridicoli inventati dalla malignità per mettere in disprezzo varie popolazioni, ond' essi erano i rappresentanti, e le quali allora formavano una sola

(*) Sismondi, opera citata, T. II, p. 398;
(**) *Biblioteca italiana*, 1816, N.° XII, p. 514.

famiglia. Inoltre, le maschere solevano parlare all'improvviso, e i loro motti satirici colpivano indistintamente ogni classe di persone: questa libertà di parole non poteva combinarsi col sospetto e colla diffidenza che caratterizzavano que'tempi, ed era soprattutto contraria alla politica, la quale non dovea nell' ordine novello di cose lasciare che imprudenti istrioni influir potessero sull'opinione pubblica. Tali sono i veri motivi che distrussero le *commedie dell' arte*: poichè le critiche de' sedicenti dotti non sarebbero bastate a privare il Pubblico d'un genere di divertimento ch'egli proteggeva col concorso e cogli applausi. Nondimeno, la giovialità dell' *Arlecchino* è sì vivamente desiderata, che, mutate essendo le cose, vediamo ancora di quando in quando apparir sulle scene questo personaggio, e si vien sempre festosamente ricevuto, sebbene egli sia costretto di reprimere la sua naturale vivacità, e di pronunziar cose non ispontanee, non suggerite dalle circostanze del momento, ma commesse alla memoria dopo l' essere state scrupolosamente vagliate da un censore. Non dirò già col sig. Schlegel, che la commedia con maschere, o commedia dell'arte, sia in Italia l' unico genere in cui le persone che cercano al teatro l'originalità e un passatempo veramente drammatico, possano trovare diletto; ma pur confesso che duolmi la perdita di questa sorte di spettacoli che sono una delle singolarità della nostra nazione, che meritavano d' essere conservati, non ch'altro, per l' antichità della loro origine, e che dànno luogo più sovente, come ben disse il Baretti (*), all' ammirazione, che non alla critica. Parimente spiacemi (e rida pur chi vuole del gusto mio) di vedere oggidì esclusi dalle nostre azioni pantomimiche i *grotteschi:* era necessario di mettere un freno all'abuso che se ne faceva; era necessario d' isbandirli dalle rappresentazioni eroiche o mitologiche; ma ne'bal-

(*) *Les Italiens*, etc. cap. VI.

li campestri e ne' baccanali si potrebbero tuttavia impiegare senz'alcun timore d'offendere il buon senso ed il buon gusto: i *grotteschi* nella rozzezza delle loro danze spiegano una forza di muscoli ed un' agilità della persona, un'allegrezza ed una pazzia, che, mentre porge l' idea più schietta del vigor della gioventù e della contentezza dell' anima, comunica agli spettatori una gioja da tenersi tanto più in conto, quanto meno sono a' dì nostri le occasioni che la promuovono.

(36) *Pag.* 27. — Il sig. Schlegel è male informato da' suoi corrispondenti; essi lo hanno ingannato, ed è facile indovinarne il motivo. Più ch' una metà delle tragedie dell'Alfieri si rappresentano continuamente sulle nostre scene, e sempre con applauso infinito; il qual fatto dimostra che il Pubblico non vi trova quella durezza onde le taccia il sig. Schlegel, certamente sulla fede altrui, e che vi ammira appunto quella energia che il sig. Schlegel con nostra meraviglia appone loro a difetto. Le altre sue tragedie non si rappresentano da più anni per cagioni politiche; ma quando la loro rappresentazione venìa permessa, l' effetto ch' esse producevano, era così forte e così generale, che i legislatori, conosciuto di qual fibra erano ancora i discendenti degli antichi dominatori del mondo, s' avvisarono tosto di farle ritirare da' repertorj de' Commedianti. Alcune opere de' successori dell' Alfieri sono meritamente applaudite, e ciò mostra che il genio italiano è paragonabile a quel sacro albero di cui la Sibilla parlava ad Enea, insegnandogli ch'esso porta ognora un ramuscello d' oro, svelto il quale *non deficit alter;* ma la gloria di lui non è per questo ancora ecclissata, ed egli continua d' essere il sovrano della nostra scena. Anche il Baretti, per togliere credito al Goldoni, stampava che le commedie di esso avevano interamente perduto l'onor del teatro; ma il frutto di questa menzogna tornò sul capo di colui che aveva osato di spacciarla.

(57) *Pag.* 28. — Non è vero che il verso tragico italiano non ammetta i nomi proprj moderni. Di nomi cosiffatti sono piene le cantiche di Dante, primo maestro del vero tragico. Il *Filippo*, la *Congiura de' Pazzi*, il *Don Garzia*, dell' Alfieri; *l' Agnese*, martire del Giappone, di Alfonso Varano; la *Congiura di Milano*, del C. A. Verri, il *Galeotto Manfredi*, di Vincenzo Monti, dimostrano col fatto l' errore che in ciò prese il sig. Schlegel. Ma vero è però che il nostro verso sciolto è assai sdegnoso, e che difficilmente s'accomoda ad esprimere certe particolari circostanze, le quali richiedono voci, che, per essere continuamente in bocca del volgo, mancano di nobiltà. Noi abbiamo un linguaggio poetico a parte, diversissimo dal linguaggio prosastico; nè tutto quello che diciamo in prosa, dir possiamo egualmente in verso, salvo che ne' soggetti berneschi, senza dargli almeno, per mezzo di epiteti e di perifrasi, un' apparenza di novità, di grazia, di venustà, di splendore, che lo ponga in armonia col resto della composizione; il che nelle opere drammatiche o svelerebbe di troppo l'artifizio del poeta, il quale si dee prender guardia a starsi occulto, o non consonerebbe al carattere ed allo stato de' personaggi. Ciascuno idioma, inoltre, ha certe cose proprie di lui, tantochè diverse elocuzioni squisitissime in una lingua diventano ridicole o plebee trasportate in un' altra; e se la lingua greca, a modo d' esempio, si piega mirabilmente all' espressione d' ogni minuta cosa, inette all'incontro si trovano a tale espressione la latina e l'italiana, la prima delle quali in cambio, al dir degl' intendenti, è molto più capace, di grandezza e di maestà, che non la greca, e la seconda molto più adatta, per la sua maggiore dolcezza, a trattar le passioni amorose. Ma se il nostro verso sciolto, per l' indole della favella, e per la sua naturale ritrosìa, mal si volge alla trivialità d'alcuni ritratti, vince per avventura la versificazione di tutti gli altri popoli moderni nel

dipingere i gran quadri; e quadri e non ritratti noi ci aspettiamo dalla tragedia.

(38) *Pag.* 28. — Le tragedie accennate nella *Nota* precedente, sono istoriche; i soggetti sono tratti dall'istoria moderna, e nondimeno sono distese in versi.

(39) *Pag.* 29. — I Francesi chiamano *terminaison féminine* una terminazione o desinenza d'una parola, l'ultima lettera della quale è un' E muta, od in cui le consonanti che vengono dopo l'E muta, non si pronunziano. Ma noi Italiani non abbiamo nulla di tutto questo; le nostre desinenze le pronunciamo tutte scolpitamente, fuorchè nel caso d' una elisione. Si vede adunque a prima giunta che il sig. Schlegel prende qui a sentenziare in cose ch' egli non abbastanza conosce; e sì non dee farci maraviglia che il nostro verso, Dio sa in qual barbara maniera da lui smozzicato! riesca all'orecchio suo di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco. Il sig. Schlegel asserisce inoltre che il verso italiano non può avere un ritmo distinto, perchè la nostra lingua possiede accenti e non quantità. Tale asserzione fu già contradetta da uomini intelligentissimi di cosiffatte materie: l'abate Francesco Venini ha magistralmente dimostrato che i versi italiani si riducono al principio universale della regolar misura del tempo, non meno che i versi greci e latini (*); e il sig. Vincenzo Manfredini, confutando vittoriosamente l'Arteaga il quale avea del nostro verso la medesima opinione che il sig. Schlegel, domanda « che sarebbe mai « la nostra poesia, se non si badasse alla quantità « delle sillabe, dalla quale nascono i varj ritmi, o « sia movimenti presti o lenti delle parole onde so- « no formati i versi (**)?» Ma, supposto ancora che nella lingua italiana l'orecchio non potesse distingue-

(*) *Dissert. dell' ab.* Venini *sui principj dell' armonia musicale e poetica.*

(**) Arteaga, oper. cit. T. III, p. 92 ecc:

re le sillabe in lunghe o brevi, e soprattutto non potesse assegnar loro una quantità precisa e proporzionata (il che è falso, avendo l'Alamanni ed altri fatto degli esametri e de' pentametri italiani che si scandono alla maniera de' latini), abbiamo pur sempre l'accento che, sforzandoci a riposare a determinati intervalli, fa in certa guisa le veci della quantità; nè v' ha sicuramente alcuno il qual non s'accorga che il tempo musicale dell' endecasillabo è diversissimo, per esempio, da quello del senario; tantochè un abile poeta non si varrebbe indifferentemente di questi due metri per esprimere il medesimo concetto. I maestri di cappella finalmente variano il ritmo delle loro arie secondo i metri della poesia che debbono mettere sulle note. Ma il sig. Schlegel soggiugne che noi *spezziamo e dividiamo i nostri versi in tante maniere, che l'orecchio ne perde del tutto l' idea.* Sì, un orecchio di cuojo, rispondo io; e mi sarà perdonata la poco gentile espressione: ma un orecchio ben costrutto, un orecchio dilicato, un orecchio italiano, ne conserva così distintamente l' *idea*, per quante sieno le loro spezzature, che un verso il qual mancasse d' una sillaba o d' un accento, sarebbe immediatamente notato e deriso. « L' armonia del linguaggio, ciò dice il sig. De Sismondi, altresì come quella degli stromenti, è una forza sconosciuta, di cui non possono avere alcuna idea coloro che non sono vissuti che nella lingua francese (o tedesca, *mi permetto io d' aggiugnere*). La lingua francese, tutta eguale, sorda, senza nobiltà nelle consonanti, senza melodia nelle vocali, parla possentemente allo spirito, come la più logica di tutte, la più chiara, la più forte (*più forte di tutte*, *non convengo*); ma punto non opera sui sensi: laddove è un piacer sensuale (ma un piacere di quella parte più eterea del nostro essere fisico, e più vicina all' anima) quello che porge la poesia italiana, spagnuola, provenzale, o portoghese. Questo piacere in fine è la musica, poichè nulla può produrre l'incantatrice

impressione de' suoni, fuor solamente che i suoni medesimi. Noi ci sentiamo rapiti a noi stessi, avanti pure che comprendiamo il senso delle parole; ascoltiamo, e l' incanto è nella voce, nell'ordine de' vocaboli, e non in ciò ch'essi esprimono.... (*).» In somma, il nostro verso, e specialmente il verso sciolto, invidiato dallo stesso Voltaire, e ch'egli ci avrebbe ancora più invidiato se, come ottimamente s'esprime il Pindemonte (**), *le tante intrinseche e drammatiche doti potuto avesse l' uom forestiero conoscerne*, s'accomoda con la varietà e con le spezzature ad ogni occasione e passione che offerir possa il dialogo, è nobile e sublime senz' essere sforzato e gonfio, è di per sè così gagliardo e maestoso che punto non abbisogna della rima per sostenersi o per apparire, ha tutti i vantaggi dell' antico iambico (***), possiede tutte le prerogative per essere tragichissimo, e per non farci desiderare di cambiarlo con verun altro che vantino i popoli moderni. Spero che queste brevi osservazioni possano bastare a far comprendere al sig. Schlegel la ragione per la quale gl' Italiani hanno adottato il verso sciolto per la tragedia; ragione che ben fu compresa dal Sismondi, il quale lo chiama il verso tragico *per eccellenza*(****).

(40) *Pag*. 29. — V. la *Nota* 13 a pag. 196.

(41) *Pag*. 29. — Voltaire disse una volta che *les vers blancs* (i versi sciolti) *n' ont été inventés que par la paresse et l'impuissance de faire des vers rimés*(*****); ove tutti i nostri poeti ben sanno quanto sia più difficile il far de' versi sciolti eccellenti, che de' versi rimati, i quali possono appunto nascondere sotto alla rima gl' intrinseci loro difetti. Adesso il sig. Schlegel aggiunge che nel verso sciolto non è

(*) Sismondi, opera citata, T. IV, p. 559.
(**) Discorsi aggiunti all' *Arminio*.
(***) Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, p. 73.
(****) Sismondi opera citata, T. II, p. 97.
(*****) Dedicatoria dell' *Irène* all' Accademia francese.

varietà, quando ad ogni versificatore italiano è noto che l' infinita varietà che governa questa maniera di verso, costituisce appunto uno de' suoi pregi principali, ed anzi la sua qualità caratteristica. E così rendesi ognora più manifesto che qualunque volta, salvo poche eccezioni, prese talento agli stranieri di giudicare nel fatto della nostra lingua e della struttura de'nostri versi, essi caddero in errori da non si poter iscusare se non se con questo, che in simili materie i soli nazionali, e non tutti ancora eglino indistintamente, possono essere giudici competenti. Di fatto ben mi ricorda che il nostro Baretti stesso era così nemico del verso sciolto, che forte gli dolea di veder disteso in sì fatto metro il *Mattino* del Parini; ma, come già dissi, il gusto del Baretti non era sicuro, e i versi dell' immortal cantore *Delle tre parti in che si parte il giorno* insieme con quelli del Caro e del Monti passeranno d'età in età, perfetto modello di questa forma di verseggiare. La sconvenevolezza della rima nel dialogo tragico fu già dottamente avvertita da parecchi nostri scrittori; il Calepio fra gli altri disse con molto giudizio che una tragedia rimata può essere paragonata ad una regina, la quale, in vece di conservare la maestà d' un decoroso portamento, passeggi sempre in cadenza di ballo, e non discorra se non cantando. Il medesimo Corneille sentì l' improprietà così de' versi, come delle rime usate nel teatro di Francia. Ippolito Pindemonte notò anch' egli che i versi tragici francesi riescono sazievoli in grazia del loro andamento uniforme, e, per l' andamento non meno che per la rima, contengono di necessità inutili emistichj. E noi, seguendo l'opinione de' migliori maestri, soggiugneremo che la rima indica soverchio studio in chi parla, ripugna all' impeto delle passioni, s' allontana dall' indole del dialogo, rende ridicole le risposte, e palesa troppo evidentemente il poeta. In quanto alla mescolanza de' metri, è certo che il settenario s' accoppia volentieri coll'endecasillabo, giacchè il primo è bene spes-

so compreso nel secondo, e si può considerare come un membro di esso; nè ignoriamo che alcuni autori impiegarono sì felicemente una simile accoppiatura, che il citato Calepio non dubitò di proporla e raccomandarla, sciolta però da qualunque rima, per la miglior forma del linguaggio tragico; ma è certo altresì che l'intrusione de'settenarj, mentre rende più facile la versificazione, e più capace di musica, la snerva, le imprime un non so che di leziosaggine, le toglie maestà, le scema splendore: nondimeno le ragioni ch'egli adduce in sostegno dell'opinion sua, meritavano d'essere apprezzate in un tempo che ancora non era venuto l'Alfieri ad insegnare come si possono far de' versi sciolti veramente tragici, lontani da ogni cantilena, e scevri da que' difetti ch'egli ravvisava ne' versi infino allora praticati. Vero è che i drammi del Metastasio recitati ottengono generali applausi (*); ma il Pubblico sa che questi drammi furono destinati al canto, e quindi avrebbe il torto di biasimarvi la mescolanza de' metri e l'incontro delle rime: se però di buon grado egli si piega a comportar sì fatta guisa di verseggiare, non è per questo ch'egli la preferisca al verso sciolto; nè v' ha dubbio che tutto quello che il Pubblico tollera ne' drammi del Metastasio dedicati originariamente al canto, ad alte grida riproverebbe in componimenti consecrati espressamente alla recitazione. Di fatto i Commedianti, allorchè recitano i drammi del Metastasio, ad onta della indulgenza che hanno diritto d'aspettarsi dall' uditorio, temono talmente il cattivo effetto delle rime, che si sforzano con ogni arte di coprirne il suono, e si permettono ancora di tôr via o ridurre in versi sciolti le ariette. Ora non sarebb' egli stoltezza che un poeta sudasse a rimare

(*) « I miei drammi in tutta l'Italia per quotidiana esperienza » sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' » Comici, che cantati da' Musici. » *Metas. let. al sig. Cav. De Chastellux.*

le sue tragedie, acciocchè poscia i Commedianti, per farle gradire, dovessero travagliarsi d' interamente nascondere questo artifizio? Anche il sig. De Sismondi ha la bontà di suggerire agl'Italiani che la versificazione usata nelle pastorali, e appresso dal Metastasio, potrebbe altresì servire alla tragedia; e dice che, qualunque volta si vuol dare maggior vivacità all' espressione, giova frammettere agli endecasillabi i versi *de six syllabes* (*); ma, con sua pace, due errori si contengono in queste ultime parole; il primo è, che l' endecasillabo non abbisogna d' essere frammischiato con nessun' altra specie di verso per acquistare maggior vivacità, perciocchè, dato pure che dall' intrusione di versi più brevi risultasse un tale effetto, egli si può dividere e rompere in tante guise, che ad un bisogno può l' abile poeta far rendere ad una parte di esso il suono di qualunque si sia altro verso; il secondo errore è questo: gli endecasillabi si congiungono bensì volentieri co' settenarj, ma non già co' senarj, o versi *de six syllabes*, i cui accenti producono un suono saltellante che troppo fortemente contrasta colla gravità dell' endecasillabo; e benchè si possa terminare un endecasillabo con un senario, è uopo allora che questo endecasillabo abbia un accento sulla quarta e l' altro sulla settima sillaba; la qual misura lo rende sì languido e sì cadente, che i buoni testori di versi non ne fanno uso se non se con estrema parsimonia, nè forse mai si soffrirebbero due versi consecutivi di tal fatta.

(42) *Pag.* 30. — Noi non abbiamo versi di dodici sillabe, nè abbiamo vocali mute. I versi usati dall' Ariosto nelle sue commedie, sono endecasillabi sdruccioli, cioè terminati con un dattilo, che il fin di verso vale appresso di noi quanto uno spondeo. Anche il Sismondi commette lo stesso errore che il sig. Schlegel, quando dice che *Les* sdruccioli *sont de douze*

(*) Sismondi, opera citata, T. II, p. 177.

syllabes (*) ; nondimeno egli emenda subito questo errore , soggiungendo che *l' accent porte sur l' antépenultième ;* ma ricade tosto in un' altra improprietà di dire, avvisando che *les deux dernières ne sont point accenduées:* e come potrebbe mai cader l' accento sull' antipenultima sillaba , quando fosse accentata o la penultima o l' ultima ? Se poi si pronunziasse un endecasillabo sdrucciolo coll' accento sulla penultima o sull' ultima sillaba , non avremmo più un verso , ma una infilzata di dodici sillabe nel primo caso , e di tredici nel secondo , giacchè l' accento in fin di verso fa le veci di due sillabe. Chieggo scusa a' miei lettori se gl' intrattengo di puerilità sì fatte; ma come mai si possono udire cotesti stranieri dettar con tanta sicurezza nelle cose della nostra lingua , insegnarci di come far versi senza pur conoscere la nostra prosodìa , e sì non far loro toccar con mano la grossezza de' loro falli? Il Ginguené però , quello tra' forestieri che meglio s' intende della nostra letteratura , e che per conseguenza le rende maggior giustizia , dice correttamente che l' Ariosto rifece le sue prime commedie *en endécasyllabes* , *ou vers de onze syllabes* , *non rimés*, *et de cette mesure qu' on nomme* versi sdruccioli (**). Del resto gli endecasillabi sdruccioli sono per consenso di tutte le orecchie giudicati i peggiori che usar si possano nella commedia; e quando il sig. Schlegel non dubita di asserire che *il verso di dodici sillabe terminato con una vocale muta tornerebbe assai meglio del verso sciolto*, sì ne insegna , non se ne avvedendo , che non dobbiamo accettar senza tara i suoi giudizj ogni qualvolta egli viene a particolarizzare nelle cose nostre.

(43) *Pag.* 30.—Nella *Nota* 7 inserita alla fine del primo volume (pag. 255), mi sono ingegnato di provare che l' esperienza e il tacito avviso della natura assegnarono finalmente alla commedia italiana

(*) Opera citata , T. II , p. 84.
(**) Ginguené , opera citata , T. VI , p. 184.

la prosa per suo linguaggio. Ma il sig. Schlegel asserisce che ciò si è fatto da' nostri scrittori con grande pregiudizio dell' eleganza e della perfezione dell' opere loro. La perfezione ond' egli qui parla, non può essere se non quella che s'appartiene allo stile; e quindi è facile il dimostrare l' error suo, producendo in mezzo la *Calandria* del Bibbiena, la *Mandragola* e la *Clizia* del Machiavelli, le sette commedie del Lasca, il *Furto* dell'Ambra, i *Lucidi* e la *Trinuzia* del Firenzuola, gli *Straccioni* del Caro ecc. ecc., tutte scritte in prosa, e così eleganti e perfette quanto alla dizione, che le più non si possono desiderare. Ma se la purezza della lingua, l'eleganza della frase, la disinvoltura dello stile, sono qualità che a buon dritto s'ammirano in tali produzioni ed in altre assai, uscite nel secolo XVI, è forza confessare che de' pregi sì fatti mancano le commedie de' nostri giorni. In Francia, dove la lingua scritta non s'allontana gran fatto dalla lingua parlata, dove uno solo è il buono idioma consacrato da tutta la nazione, e dove la favella de' più corretti e vivaci scrittori è intesa e gustata, dall' un capo all'altro di quella vasta monarchia, anche dal minuto popolo, gli autori comici non hanno punto ad esitare sulla forma da dare alla loro prosa, e quindi, con fidanza di non ispargere polve al vento, possono abbellirla di tutte le grazie e vaghezze del loro linguaggio; dalla qual prerogativa il dialogo della commedia francese ritragge una sveltezza, uno spirito ed un brio, che spesso fa dimenticare insino a' difetti della condotta, ed alla povertà dell' invenzione. Ma lo stesso non è sventuratamente fra noi. In ciascuno de' piccoli Stati, ond' è partita l' Italia, si parla un dialetto differente; gli abitatori d' una città non intendono il favellare degli abitatori della città vicina; la lingua scritta appena si può dir che simigli la lingua parlata dalle persone più colte; gli autori dei migliori secoli non sono conosciuti che da' letterati, i quali formano la parte più piccola della popolazio-

ne; le idee sopra l'eleganza, la purezza, la proprietà delle voci e de' modi ondeggiano tuttavia fra l'universalità degl' Italiani, non ostante che i più giudiziosi si sforzino con ogni opera di risuscitar l'amore di quella lingua che sì maravigliosamente risplende ne' Classici del trecento e del cinquecento, i quali ne formarono i limiti; in ultimo l'Italia nè parla, nè scrive un solo idioma che tutti comprendano, che tutti gustino, che tutti egualmente approvino. In così misera condizione, gli autori comici, per essere almeno intesi, sono costretti di adoperare una lingua, spogliata di tutti quegli eletti idiotismi che rendono il parlare così vibrato e così pittoresco, di quasi tutti que' modi proverbiali onde risulta la speditezza e la vivacità del linguaggio famiìliare, di tutte quelle voci che non corrono universalmente, in somma di tutte quelle parti tanto necessarie a far risaltare la leggiadria, i sali e la forza del dialogo. Non è dunque la mancanza del verso, che pregiudica oggigiorno all' eleganza ed alla perfezione della nostra commedia, in quanto allo stile; ma sì bene la necessità in che sono gli scrittori d'usare una prosa arida, circoscritta, ignuda. Di qui quella freddezza che domina sulle nostre scene, ad onta che vi si presentino intrecci ingegnosamente orditi, e caratteri sagacemente dipinti; di qui nasce che alla forza de' concetti non risponde quasi mai la forza della parola; di qui nasce che ancora le più belle commedie francesi non appajono che mediocri nelle traduzioni italiane.

(44) *Pag.* 30. — Quando il sig. Schlegel parla dei successori di Goldoni, tutt' insieme confusi, in così dura maniera, io non gli vo' bene, e certo appresso di tutti egli s'acquisterebbe più fede, se più moderato egli fosse nel suo sentenziare. Il sig. De Sismondi èi ben più cortese cogli ultimi nostri poeti comici; egl parla dell' Albergati come d'uno scrittore che diè prova d' ingegno pieghevole, variato, facile, e che seppe unire la finezza alla bontà; riconosce in Ca-

millo Federici la grande sua perizia d'annodar gl'intrecci in modo originale, ed in Carlo Federici, figlio di Camillo, molta erudizione, nobiltà e verità; trova che Gherardo de' Rossi è fedele alla vera commedia, pieno di spirito e d'ingegno; e pone grandi speranze nel conte Giraud, già rinomato per diverse produzioni di costante effetto teatrale. Nè temo io d'essere tacciato d'adulazione a richiamar le pubbliche lodi sull'autore dell'*Olivo e Pasquale*, e delle *Convenienze teatrali*, Anton Simone Sografi; sopra il sig. Gio. Greppi, autore della *Teresa e Claudio*, della *Teresa vedova*, della *Teresa* e *Wilk*, e d'alcuni altri bei drammi ancora inediti; e sopra il sig. avvocato Nota, il quale mostrò soprattutto nel *Progettista* e nel *Filosofo celibe* che il sentiero della buona commedia non è a lui sconosciuto. Il disprezzo però del sig. Schlegel non dee per verun modo inquietare i successori di Goldoni; sappiano essi che nè pure le commedie di Molière sono da lui tenute in pregio! Quando un Critico giugne ad appuntare sì grande maestro, non è più disonore essere da quello biasimati.

(45) *Pag.* 30. — La maniera con cui s'esprime il sig. Schlegel, potrebbe indurre in errore gli stranieri. Appresso di noi, non avvien mai che si rappresentino due atti d'opere differenti, se non dopo che si è data per più sere un'Opera, e che il Pubblico manifesta d'essere annojato da uno degli atti che la compongono. Quando si è replicatamente ascoltata un'Opera, l'attenzione non si volge più all'intreccio, ma soltanto ai migliori pezzi di musica; ed allora lo sconcio che risulta dalla rappresentazione di due atti d'Opere differenti, è compensato dal diletto d'una maggior quantità di musica gradita. Alcuna volta accade ancora che si faccia precedere l'atto secondo al primo; ma questa trasposizione veramente ridicola non ha luogo se non per compiacere a qualche personaggio d'alto affare, il quale mostri desiderio di udire il second'atto, e non voglia

darsi l'incomodo d'andare a letto un' ora più tardi.

(46) *Pag.* 31. — Se il sig. Schlegel dice che la poesia drammatica è presentemente appresso di noi in uno stato di decadenza, non ispaventiamoci: al parer suo, sono in decadenza oggidì tutti i teatri del mondo; e quindi, se ciò è vero, si può conchiudere che non la mancanza d'ingegno, ma sì bene un complesso di circostanze sfavorevoli a quest'arte abbia ridotto a cotal termine l'intera famiglia poetica; giacchè non è da supporre che la natura più non produca in veruna parte nè pure un solo ingegno drammatico che almeno pareggi uno di que' tanti che furono conceduti ne' secoli andati a' nostri maggiori. Ma quello veramente che fa pronunziare al sig. Schlegel sì dura sentenza, si è ch'egli ha il rammarico di non veder seguita quella maniera di poesia, giudicata per esso la sola perfetta e dicevole all' età nostra, voglio dire la maniera di Shakespear. Shakespear, io ridico, è poeta grande, sublime, straordinario; chiunque lo ha letto e ben meditato, se egli ha fior di senno, debb' essere capace di tal verità; ma non rimane per questo che bizzarra non sia la forma de' suoi drammi, e che non vi si trovino enormi difetti da non si poter tollerare da un popolo erede del gusto di quegl' immortali maestri che insegnarono all'universo le vere norme di tutte le belle arti. Nè perchè sia piaciuta un giorno questa bizzarra forma de' drammi di Shakespear, e forse piaccia ancora sul teatro inglese e tedesco, ne viene di conseguenza ch' essa piacer pur debba sulle scene italiane, e che anzi sia l' unica sopra cui s' abbiano a lavorare oggidì tutte le composizioni teatrali da chi voglia levarsi in alta rinomanza. Ciascuna nazione ha il suo genio particolare; e non è maraviglia che quello d' un popolo, il quale ripone il massimo de' piaceri nel consumare una metà del giorno ed una metà della notte nelle gozzoviglie, non s'accordi col genio d' un altro popolo che più volentieri spende questo tempo nell' opere dello studio e del-

l' industria. L' influenza dell' origine de' popoli, delle loro leggi, de' loro costumi, del loro stato, sul gusto nel fatto delle belle arti, e specialmente della letteratura, potrebbe qui dare lunga materia di discorso; ma voglio che mi basti il dire che l'irruzione de' Barbari in Italia non vi spense così tutta la dottrina romana e greca, che la moderna generazione non ne sia stata per veruna guisa partecipe; anzi è noto che l' amore de' Classici antichi, al primo dileguarsi delle tenebre, si tornò miracolosamente a propagare negl' Italiani, che alla loro scuola non cessarono essi di educarsi con ogni diligenza, e che per conseguente il loro spirito si è dovuto trasfondere nella nostra nuova letteratura e farsi suo proprio. La lingua de' nostri maggiori, che ancor si parlava e si scriveva quand' era già nata e cresciuta la volgare, fa testimonio della continuità di discendenza nella stessa famiglia. Laonde tanto avrebbe il torto chi dicesse che la nostra maniera di concepire e di sentire nelle cose delle belle lettere non è nazionale, quanto chi volesse sostenere che legittima non è l' eredità che il figlio riceve dal padre. Ora perchè dovremmo noi abbandonare ciò ch'è nostro, ciò che impose finora l' ammirazione a tutto il mondo, per andare in traccia di cose che pur saranno squisite nel loro suolo natìo, ma che male allignerebbero per avventura nel nostro clima, e di cui soprattutto non abbisogniamo? Se il genio dei Greci scoperse le vie che conducono a commuovere e a dilettar l' uomo, se i nostri antenati, i Latini, quegl' ingegni così svegliati e così superbi stimarono di doverle seguir fedelmente, e per esse ascesero a tanta altezza di splendore, se la loro mercè queste vie sono da noi pure conosciute, se l' esperienza de' secoli le ha trovate infallibili, perchè dovremmo noi dipartircene, e metterci per un altro sentiero che forse guiderà alla stessa meta, ma ch' è però tanto mal sicuro, che nè i Francesi lo calcano, gli stessi Inglesi lo vanno a poco a poco abbandonando, e dopo

Schiller non è più felicemente battuto da verun Tedesco? Gli Spagnuoli, gl'Inglesi,i Francesi, altri popoli ancora ne potranno bensì giovare, nell'ampliazione delle idee e delle dottrine fisiche e morali; è questo un reciproco commercio fra tutta la repubblica scienziata; ma i veri elementi della poesia, le più belle forme ond' ella sia suscettiva, i suoi più vaghi ornamenti, tutto questo noi l'abbiamo, senza che oggi ne occorra d' accattarlo altronde; gli Antichi, i più fedeli imitatori della natura, come quelli che ad essa erano, per dir così,più vicini, ed il cui gusto era puro, perchè non ancora corrotto da nessun cattivo esempio che si fosse acquistato autorità, gli Antichi, ripeto, ne hanno tramandato un sì prezioso tesoro, e insieme ne hanno insegnato il segreto d'ampliarlo ancora, avvezzandoci a vedere, a sentire com' essi, ed altresì com' essi a ridurre alla forma poetica la nuda materia offertaci dai costumi dominanti. Un'altra cosa ancora ne insegnarono gli Antichi; e per Antichi possono ben essere appo noi tenuti il Dante, il Petrarca, il Tasso, Michelangelo, Raffaello ecc.; essi ne insegnarono che in tutte l' arti d' imitazione v'è un punto, oltre il quale non è più permesso di spiegare il volo; quivi risiede la possibile perfezione conceduta all' opere umane; di là di esso può forse trovarsi alcuna cosa d' aggiungere alla bellezza delle particolarità, ma non a quella del tutto a cui dee mirare primieramente l' artista: tutti coloro che s'arrischiarono di fare un passo più innanzi, diedero per necessità nel gigantesco e nello stravagante: la poesia, la pittura, l' architettura, fecero a vicenda, in d versi luoghi e in diversi tempi, un sì funesto esperimento; e per rimetterle in onore, bisognò tutte le volte ritirarle inverso quella meta, donde sconsigliatamente s'erano diviate. Per libidine di novità, non mettiamoci dunque ad imitare nè gl' Inglesi, nè gli Spagnuoli, nè altri moderni; ci basti il rispettarli; non distruggiamo noi stessi quel poco che n'è rimasto di patrio;

seguitiamo d' imitare i Greci ed i Latini nostr'avi, ma in quella guisa che, non perdendo mai d' occhio la *bella* natura, Virgilio imitava Omero, Dante il Cantor d' Enea, il Tasso que' primi; in quella guisa che tutti questi genj immortali sono stati, a' dì nostri, imitati dall' Alfieri, dal Parini, dal Monti. Lo spirito romantico, giacchè vuole la moda che usiamo ancora noi questa espressione; lo spirito romantico, preso nel suo vero senso, non è punto inconciliabile colla semplicità, coll' ordine, colla regolarità, colla convenienza delle parti, e colla corrispondenza del tutto, in cui risiede il genere classico: chè anzi se lo spirito romantico consiste nel produrre la commozione per mezzo de' sentimenti del cuore, è fuor di dubbio che, ben lungi dall' essere necessario il disordine e la stravaganza ad ottener questo effetto, l' armonia delle parti col tutto concorrerà tanto più possentemente a così nobile fine (non ignorato però nè da Sofocle, nè da Euripide, nè da Virgilio, nè da Racine, nè da Metastasio . . . ., sebbene non romantici), quanto che un sentimento non troverà tosto la sua contraoperazione in altri, come avviene nell'opere di Shakespear. Il *Goffredo*, come dicemmo altrove, è la prova più evidente e più felice dell' unione dei due generi così intima, che ne resulta un terzo genere il più perfetto che aver si possa. Tali sono i principj, che, tanto com' io posso conoscere, tener dobbiamo in ogni nostra poesia, e che, seguitati finora da'nostri più grandi scrittori, procacciarono all' Italia una gloria che le fu sempre invidiata, oscurata non mai. Se dunque il teatro italiano, è presentemente in decadenza, dobbiamo ricercarne la cagione non già nelle teorie per noi adottate, come dice il sig. Schlegel, ma in circostanze accessorie. Or tali circostanze, oltre le rammentate dal Calsabigi, sono quelle, s' io non erro, che dipendono dalle vicende politiche che da tanti anni tengono sconvolta e incerta l' Italia. La vera tragedia, inspirata dal genio della li-

bertà, dee tacere in un paese dove la prudenza impone di reprimere l'energia, di tutti que' sublimi sentimenti, l'abuso de' quali produsse di fresco tante sciagure; e per queste ragioni, le stesse tragedie dell' Alfieri le dobbiamo avere in conto d'un fenomeno letterario; nè tal fenomeno sarebbe apparso, se l'Alfieri non s'avesse potuto colle sue ricchezze fare indipendente. Quanto poi alla commedia, essa è costretta di circoscrivere e indebolire tutte le sue dipinture, per non correr pericolo di porgere il ritratto di persone, le quali, riconoscendovi sè stesse, o ne impedirebbono la rappresentazione, o, non avendo cotanta autorità, ne perseguiterebbero, non ch' altro, con ogni mezzo gli autori. Laonde, siccome il teatro comico d'una nazione può stimarsi per una parte della sua storia morale, così le commedie de' nostri giorni faranno chiaro ai posteri, più che il decadimento dell' arte, lo stato di timore e di sospetto in che trovavasi l'Italia al principio del secolo XIX. Io credo che nessuno potrebbe dichiarar meglio i motivi del languore del nostro teatro, che i pubblici Censori. Ora però le cose sono mutate, e sorgono nuove speranze; ma solo il tempo le può recare ad effetto. La necessità di non dar presa veruna a' sospetti, fu pur quella che ne fece ricorrere ai drammi lagrimosi tedeschi e francesi; ed in mancanza della vera commedia, il Pubblico si dovette far piacere simili spettacoli, con gran detrimento dell' arte, e della morale istessa, come sarebbe facile a provare.

(47) *Pag.* 115. — L'idea d'annodare la conversione di Zaira col momento che un padre moribondo la riconosce per figlia, è certo felicissima; ma ne piace di far notare che una tale idea fu senz'altro suggerita al Tragico francese dal grand' Epico italiano il quale nella *Gerusalemme liberata* (Can. 12) annoda il momento della conversione di Clorinda spirante con quello in cui Tancredi riconosce in essa l'amante sua da lui medesimo trafitta.

(48) *Pag.* 131. — Ecco il passo a cui allude il nostro autore:

» *Amph.* Qui t'a fait y manquer, maraud? Explique toi.
» *Sos.* Faut-il le répéter vingt fois de même sorte?
» Moi, vous dis-je; ce moi plus robuste que moi;
» Ce moi qui s'est de force emparé de la porte;
» Ce moi qui m'a fait filer doux;
» Ce moi qui le seul moi veut être;
» Ce moi de moi même jaloux;
» Ce moi vaillant dont le courroux
» Au moi poltron s'est fait connoître;
» Enfin ce moi qui suis chez nous;
» Ce moi qui s'est montré mon maître;
» Ce moi qui m'a roué de coups.
AMPHITRYON, *Act.* II, *sc.* I.

(49) *Pag.* 142.—Io dubito forte che ad un lettore italiano sembrar potesse così eccellente questo *Roi de Cocagne*, come lo trova il sig. Schlegel. Tutta la macchina di tal farsa consiste in un anello magico che ha la facoltà di far venir pazzo chiunque lo si pone in dito. Ciò posto, tutti gli accidenti che possono derivarne, sono già preveduti di lontano, e debbono alla fine stancare per la loro uniformità. Secondo me, *Il paese della Cuccagna*, melodramma giocoso del nostro Goldoni, vale assai più: e pure in generale si conviene che il Goldoni in questo genere non fu molto felice. Del resto le lodi che il sig. Schlegel profonde al Comico Le Grand, parmi che bastino a dar diritto all' animo nostro di tranquillarsi qualunque volta il nostro gusto non va d' accordo col suo.

(50) *Pag.* 149. — V. a pag. 186, § ultimo della *Nota* 8.

(51) *Pag.* 149. — Quando il sig. Schlegel ne dice che in Metastasio non si trova niente che colpisca l' immaginazione, dobbiamo conchiudere se non altro ch' egli non lesse mai nè il *Sogno di Scipione*, nè il *Natal di Giove*, nè il *Tempio dell' Eternità*, nè l' *Astrea placata*, nè l' *Alcide al bivio*, nè l' *Ege-*

ria, ecc. ecc.; azioni drammatiche tutte inspirate dalla più vivace fantasia, e lontane a un tempo dai notabili difetti che si osservano in Quinault, sia rispetto alla poetica considerata in sè stessa, sia rispetto al fine musicale. Del resto il dono dell' immaginazione più fervida risplende pure ad ogni passo in tutte l' altre opere del Metastasio, così nell' invenzione, come nella dipintura de' caratteri e negli ornamenti del loro linguaggio; se non che, lo confessiamo di buona voglia, i suoi voli non arrivano infino a quella sfera ove soggiorna la pazzìa.

(32) *Pag.* 150. — E perchè quel medesimo sig. Schlegel che trova così belle giustificazioni in favor di Quinault, volle simular d' ignorarle per conto di Metastasio? Non avremmo noi ragione d' inferire da questo e da altri simili tratti ond' è pieno tutto il suo libro, ch' egli si prefisse di mettere al di sotto la scena italiana, solamente perchè un cotale spirito di parte gli comandava tanta ingiustizia? Se noi volessimo confutare il sig. Schlegel, quand' egli si mostra inimico del nostro teatro, colle dottrine medesime ch' egli spiega ogni volta che toglie a sostenere le sue cause favorite, non ci farebbe mestieri gran fatica, tante sono le contraddizioni in ch' egli cade; ma il sagace lettore farà da sè tali osservazioni, e conchiuderà esser pur vero quello che noi dicemmo altrove, cioè che le teorie dell' autore, sebbene speciosissime ed esposte con grande arguzia, non sempre concordano colle sue applicazioni, e che il suo sistema va soggetto ad eccezioni senza numero.

(33) *Pag.* 150. — *La romance*, com' è noto, è, presso i Francesi, una maniera di poesia breve e tessuta di piccoli versi, contenente qualche antica favola o storia. I Francesi hanno tolta in presto la detta voce dagli Spagnuoli, i quali chiamano parimente *romance* una poesia cosiffatta. E noi ancora la potremmo italianare, dicendo *la romanza*, *una romanza*, per distinguere tal sorte di poesia da ciò che intendiamo comunemente per *romanzo*; se pure non

ci piacesse meglio di far rivivere in suo luogo il vocabolo *ballata*, giacchè questa foggia di canzoni usata da' nostri vecchi, e specialmente da Lorenzo dei Medici, dal Poliziano ecc., somiglia assai di fatto alla *romance*.

(54) *Pag.* 153. —Io reputo cosa impossibile il determinare esattamente qual sia la qualità caratteristica che ricercano gl'Italiani nella commedia; poichè, per esempio, ciò che piace a' Milanesi non piace sempre a' Veneziani, nè quello ch' è straordinariamente applaudito a Napoli, è sicuro di trovar, se non altro, indulgenza a Milano. Del resto, limitandomi a parlar del gusto dominante in Milano, ch' è di presente la città più notabile dell' Italia, e che merita quindi meglio d'ogni altra l'attenzione dell'artista, io dico che nelle commedie del Goldoni oggidì più stimate dagl' intendenti e vie più sul teatro applaudite non si vede *buffoneria* di sorte alcuna; che le farse vanno sempre più di giorno in giorno scapitando di credito, e se delle volte si sostengono, solo attribuir se ne deve l'effimera riuscita alla rara abilità di qualche attore, come un Vestri ed un Pertica; e che finalmente i novelli scrittori comici, ben s'accorgendo che la *buffoneria* è fra noi caduta in dispregio, peccano piuttosto nel vizio contrario, cioè nella soprabbondanza degli elementi serj. Egli pare che la *buffoneria*, o vogliam dire la smoderata e inelegante esagerazione nell' ignoranza, nella viltà, nell' ingordigia, in tutto ciò in somma che v' ha di basso, e nella goffaggine delle maniere, ormai non sia qui tollerata che ne' balletti pantomimici di second' ordine, ove anche l' uomo assennato non isdegna talvolta di ridere d' un riso puerile. Ma, se ben conosco, lo spirito che da noi si desidera maggiormente nella commedia, è la satira decente e ingegnosa, la qual sempre riesce tanto più gradita, quanto più elevate sono le classi di persone ch' essa prende di mira. Un popolo, naturalmente buono e dolce, anzichè provocar la punizione di certi vizj ed errori, in cui ha

parte assai più la mente che il cuore, colla severità delle leggi, si contenta di vederli punzecchiati coll'aculeo della satira; un popolo cosiffatto, che conosce i proprj diritti ed a cui non è più nascosto che nè la casualità della nascita, nè lo splendor della fortuna possono dar privilegi a niuna persona del mondo, gode di veder sulla scena uguagliati i potenti ai poveri, e qualora il poeta esponga a' suoi occhi i ricchi superbi, gl' ignoranti titolati, i graduati viziosi, in guisa ch' egli possa ridere di loro, tiene questo innocente sfogo per una quasi bastevole riparazione a' suoi motivi di lagnanza. Laonde m' è avviso che quello scrittore comico, il quale s' insignorisse perfettamente dello spirito d' Aristofane, e destramente ne animasse le sue produzioni, otterrebbe fra noi i più felici successi. Ma gli scrittori sono come gli alberi, i quali abbisognano del favor della stagione per far frutto.

INDICE
DELLE MATERIE
CONTENUTE
NEL VOLUME II.

FINE DEL SECONDO VOLUME.